CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID
OCTUBRE 1967
214

CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS

LA REVISTA

que integra

al MUNDO

HISPANICO

en la

cultura de

NUESTRO

TIEMPO

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

214

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Avda. de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 2440600

MADRID

INDICE

NUMERO 214 (OCTUBRE DE 1967)

Ilustraciones de MOLINA SÁNCHEZ.



ARTE Y PENSAMIENTO

EL SABER CIENTIFICO Y LA HISTORIA

POR

PEDRO LAIN ENTRALGO

A José María López Piñero, joven maestro de la historia del saber médico.

¿De qué modo, en qué medida se halla afectado por la historia el saber científico? Mil veces ha sido repetida una sentencia griega transmitida por Aulo Gelio: *veritas filia temporis.* La verdad, hija del tiempo. Hija, por tanto, de una de las situaciones en que se realiza la sucesión del hombre. Toda verdad —todo saber, sea científico o filosófico su contenido— es, en cuanto a su origen, ocasional, pertenece a un determinado *kairós* de la vida y la historia del hombre. En tal oportunidad o sazón la mente humana, ocasionalizada, temporalizada, concibe y pare una verdad, un saber verdadero: *veritas filia temporis.*

Pero ¿cómo entender la índole de tal filiación? ¿Cómo la verdad y la ciencia del hombre son «hijas del tiempo»? En definitiva, ¿cómo nuestro saber se relaciona con la historia? El pensamiento occidental ha respondido a estas interrogaciones con dos actitudes contrapuestas, que voy a personalizar en Platón y en Dilthey.

Según la primera, el carácter del ámbito determinado por esa filiación es, mayestáticamente, el «siempre». Si realmente es verdadero, el saber del hombre nace en el tiempo y del tiempo para vivir en el «siempre». «Son filósofos —dice Platón— aquellos que pueden alcanzar lo que siempre se mantiene igual a sí mismo, y no lo son los que andan errando por multitud de cosas diferentes» *(Rep.* VI, 484 *b)* (1). *Aeí,* «siempre». Una vez alumbrado y poseído, el saber verdadero se mantendría invariable por siempre y para siempre; «por los siglos de los siglos», según la fórmula teológica de San Pablo.

Frente a esta actitud, la de quienes piensan que el carácter del ámbito determinado por el alumbramiento de la verdad es el «ahora». Naciendo en el tiempo y del tiempo, el saber verdadero vive y vale ahora, sólo ahora; un «ahora», claro está, no instantáneo, sino situacional. «Ante una mirada que abarque toda la tierra y todo el pasado —escribirá Dilthey—, desaparece la validez absoluta de cualquier for-

(1) Lo mismo había dicho Tucídides respecto del verdadero saber histórico: *ktêma eis aeí,* «posesión para siempre».

ma singular de vida, constitución, religión o filosofía» (2). Nada habría verdaderamente absoluto en el saber del hombre, todo en él sería contingente, ocasional, histórico.

Todavía son más tajantes y patéticos otros textos del mismo filósofo. Por ejemplo, éste: «La conciencia histórica quebranta las últimas cadenas que la filosofía y la investigación de la naturaleza no pudieron romper. El hombre existe ahora enteramente libre. Ella —la conciencia histórica— le salva al hombre la unidad del alma y, a la vez, le orienta la mirada hacia una conexión de las cosas ciertamente insondable, pero abierta a la vida de nuestro ser. Podemos venerar consolados una parte de la verdad en cada una de las situaciones del mundo. Y si el curso de nuestra vida sólo acerca a nosotros algún aspecto de esa insondable conexión; si la verdad del mundo que se expresa en ese aspecto se adueña vivamente de nosotros, abandonémonos a él con sosiego: en él está la verdad a todos presente» (3). La verdad de un saber determinado poseería, según esto, doble y precaria validez: la correspondiente a ciertos «ahoras» de la vida individual, aquellos en que la vivencia de la verdad se apodera con fuerza de nuestra alma, y la concerniente a la particular situación histórica en que esa verdad ha sido por nosotros descubierta. La pertenencia de la verdad al «siempre» de la humanidad —a esa «insondable conexión de las cosas» de que habla Dilthey— sería, a lo sumo, un misterio que cada hombre puede aceptar por vía de creencia y en el cual, una vez así aceptado, podría reposar con sosiego.

Estos dos modos de entender la validez y la verdad del saber científico, el «siempre» inmutable y el «ahora» irrepetible, ¿son inconciliables entre sí? Para responder a esta ineludible interrogación, examinemos la estructura del saber científico y tratemos de descubrir la posible historicidad de los varios momentos que la integran.

He aquí un saber científico cualquiera, una «teoría» de las que hoy componen el cuerpo de la ciencia: la mecánica cuántica, la teoría de la relatividad, la teoría celular, el evolucionismo biológico, la doctrina psicoanalítica, la sociología de Riesman, de Talcott Parsons o del marxismo, la bioquímica de la herencia. ¿Poseeen todas ellas, ordenando su respectivo contenido, una estructura uniforme? En cuanto «teorías científicas», ¿se ajustan a una determinada formalidad? Yo pienso que sí. En todas ellas, en efecto, es posible, más aún, es intelectualmente necesario distinguir hasta cinco momentos o dimensiones: uno intuitivo, otro conceptivo, otro constructivo, otro interpretativo y otro, en fin, posesivo. Contemplémoslos sucesivamente,

(2) «Die Typen der Weltanschauungen», *Ges. Schr.*, VIII, 77.
(3) «Zur Weltanschauungslehre», *Ges. Schr.*, VIII, 223.

I. Llamo *momento intuitivo* del saber científico a lo que de experiencia inmediata de la realidad tiene tal saber. En términos zubirianos, es la formalidad psicológica de la originaria «impresión de realidad» que en el hombre de ciencia produce la parcela del mundo a que consagra su atención. En los orígenes de la mecánica cuántica cumplió ese papel el examen experimental de la emisión de energía térmica radiante; en la teoría de la relatividad, el experimento de Michelson y Morley; en la teoría celular, la observación microscópica de los tejidos vegetales y animales, etc.

La intuición científica de la realidad posee, por lo pronto, un carácter sensible: el hombre de ciencia ve, toca, oye, huele y en determinados casos degusta. En la base de la ciencia humana hay siempre un conjunto de intuiciones sensoriales, los «hechos brutos» de que hablaba Cl. Bernard: un color, la figura visible de una célula, la señal de un contador de Geiger, la letra de un documento. Pese a su apariencia racionalizada, la misma medida de la naturaleza no pasa de ser, en cuanto tal medida, un «hecho bruto». Sin ellos no habría ciencia.

En cuanto experiencia de la realidad, ¿sólo sobre intuiciones sensibles reposa el saber científico? ¿Puede haber, para el hombre, intuiciones no sensibles, puramente «mentales»? Con otras palabras: ¿puede el hombre adquirir una certidumbre intuitiva que no le haya llegado por vía sensorial? ¿Debemos extender al campo de la mente la noción de «sentido»? Puesto que nuestro tema es el saber científico, según el habitual modo de entenderlo, dejemos de lado los problemas antropológicos y metafísicos que plantean la parapsicología, la intuición mística y la intuición poética. Pero no podemos evitar una rápida alusión al discutido problema de la intuición matemática. El saber matemático ¿es tan sólo una peculiar formalidad mental de la experiencia del mundo, como sostiene el «formalismo» de Hilbert, o hay en su origen y en su fondo una «intuición original» *sui generis*, como afirma el «intuicionismo» de Brouwer y Weyl? Acaso la cuestión no se halle definitivamente resuelta.

Algo, sin embargo, podemos decir: que sin una intuición de la realidad susceptible de repetición *ad libitum*, no es posible el saber científico; y, complementariamente, que con sólo intuiciones no puede haber saberes científicos propiamente dichos. Respecto de éstos, la simple intuición es una condición tan necesaria como insuficiente.

El sabio antiguo —y el medieval hasta el auge del nominalismo y el voluntarismo— albergó en su alma el proyecto de un conocimiento puramente intuitivo del cosmos. El «elemento» de Empédocles, el «átomo» de Demócrito y el «humor» de los hipocráticos serían reali-

dades elementales intuibles con los ojos de la imaginación o con los ojos de la cara. Apoyada sobre ellas, la *physiología,* el saber científico acerca de la naturaleza, vendría a ser una armoniosa construcción mental de intuiciones reales e intuiciones posibles. Pero cuando el hombre, pasado el siglo XIII, descubra que en el conocimiento científico de la realidad cósmica hay y tiene que haber un momento hipotético e inventivo —a la postre, creador—, no tardará en venirse abajo la ingenua y falsa ilusión de los antiguos. Todavía en Galileo es perceptible esta ilusión. Aunque él sea el genial creador del experimento inventivo o *risolutivo* y, por tanto, del pensamiento científico «moderno», sigue pensando que la geometría *é scritta* en el fundamento mismo de la realidad del cósmos; y pese a tantas ulteriores novedades, ése será todavía el esquema intelectual de la teoría cinética de la materia que parecía «clásica» a fines del siglo XIX. Pero a través de una serie de pasos decisivos —en el siglo XVII, la hipótesis del éter; en el siglo XIX, la termodinámica; en el XX, la quiebra teorética y experimental del átomo «intuitivo» de Bohr y Sommerfeld— se llegará a la conclusión de que, en su último fundamento, el saber científico no puede ser meramente intuitivo. La realidad del átomo puede ser artificiosamente simplificada en representaciones gráficas, pero en sí misma no sería susceptible de intuición eidética (4).

¿Cuál puede ser la temporeidad propia de este momento intuitivo del saber? ¿De qué modo pertenece a la sucesión temporal y a la historia? Yo diría que considerada en sí misma, al margen, por tanto, del pensamiento en cuya virtud haya sido obtenida, la intuición de la realidad posee un carácter puramente ante-histórico. Nace, por supuesto, en un «ahora»: aquél en que el hombre de ciencia mira al microscopio un corte de tejido o mide la intensidad de una radiación térmica. Es consecuencia, por otra parte, de los presupuestos de todo orden que han conducido a observar aquella zona de la realidad y a emplear, para hacerlo, tal o cual recurso técnico. Pero una vez obtenida, adopta un modo de la temporeidad que propongo llamar el «siempre hipotético» o «condicional». Si añado una disolución de ferrocianuro potásico a otra de cloruro férrico, obtengo un precipitado azul, y cuantas veces repita el experimento obtendré el mismo resultado. Esto es: si el ferrocianuro potásico, el cloruro férrico y el hombre existiesen siempre, siempre el hombre vería «azul» el precipitado en cuestión. Aparece así ante nuestra mente el *semper ex suppositione.* La temporeidad propia

---

(4) Acerca de esta radical novedad del pensamiento científico moderno, vea el lector mis estudios «El cristianismo y la técnica médica», recogido en *Ocio y trabajo* (Madrid, 1960), y «El concepto de la medicina moderna», en *Actas del Segundo Congreso Español de Historia de la Medicina* (Salamanca, 1966).

de la intuición es, según esto, el paso de un «ahora ocasional» a un «siempre hipotético» (5).

II. Viene en segundo lugar el *momento conceptivo* del saber científico, la elevación de la intuición a concepto. O, como dice Zubiri, el paso del mero inteligir al comprender, de la simple impresión de realidad al primer grado de la verdadera comprensión intelectual. El hombre de ciencia pasa entonces de ver «tal» célula a ver «la» célula; o, mejor dicho, de la intuición microscópica de un ser viviente o de un fragmento de él —una amiba o el corte de un tejido— a la idea y el concepto de célula. No será difícil al lector añadir otros a este sencillo ejemplo.

Toda intuición de la realidad, hasta las menos racionalizadas y científicas, lleva dentro de sí, esbozado o turbio, algún elemento conceptivo. Un campesino iletrado no posee, ciertamente, la noción conceptual de la especie botánica «manzano»; pero su visión de un árbol al cual puede dar ese nombre es, sin duda, una intuición conceptualizada, aunque lo sea de manera oscura y tosca. Y cuando el más rudo de los conquistadores de América veía una planta o un animal nuevos para él, su intuición de aquella realidad individual era inmediatamente conceptualizada —vaga y tal vez erróneamente— desde la experiencia y el saber que él traía del Viejo Mundo.

La formación del concepto es siempre una operación «productiva»; un acto que, como dice la psicología aristotélica, supone la acción de un *intellectus agens* o *nous poietikós*. Pero el concepto científico exige de la mente humana una segunda creación; el acto que lo produce es, si vale decirlo así, reduplicativamente creador. El «elemento» y el «átomo» en la ciencia antigua, la «inercia», la «entropía» o el «espacio cuatridimensional» en la ciencia moderna, son conceptos surgidos *ex novo* en la mente de Empédocles, Leucipo, Demócrito, Galileo, Newton, Clausius, Minkowski y Einstein. Conceptuar científicamente es crear a escala humana; cuasi-crear, según la certera precisión conceptual y léxica de Zubiri.

Ahora bien, hay dos modos, netamente distintos entre sí, de crear conceptos: el que la inteligencia pone en juego frente a las realidades

---

(5) Lo cual no quiere decir que el momento intuitivo de una teoría científica sea definitivo e invariable. Por una parte, puede ser *ampliado* con observaciones nuevas acerca de la parcela de la realidad a que tal teoría se refiere: eso es lo que sucede en el progreso aditivo del saber científico. Por otra parte, puede ser *corregido*, porque en la observación de la realidad, como en toda actividad del hombre, cabe el error: tal es lo que acontece en el progreso rectificativo de la ciencia. Piénsese, a título de ejemplo, en el paso de la teoría celular de Schleiden y Schwann a la de Virchow. Pero si el dato intuitivo es cierto, aunque sea muy parcial, su ámbito de validez es ese «siempre hipotético» de que acabo de hablar.

sensorial o imaginativamente intuibles (por ejemplo, la formación del concepto científico de «manzano» en la mente del botánico o la del concepto de «fibra» en la del anatomista del siglo XVII) y el que la inteligencia ejercita cuando forja creaciones conceptuales *no intuibles ni imaginables* (por ejemplo, la invención de los conceptos matemáticos de «función de variable imaginaria» o de «espacio de *n* dimensiones»). Lo cual va a determinar la existencia de dos modos de la temporeidad —y, por lo tanto, de la historicidad— en el momento conceptivo del saber científico.

Nacidos del «ahora» en que la mente del hombre de ciencia, a la vista del objeto en cuestión, llega a crearlos, los conceptos relativos a las realidades sensorialmente perceptibles existen en un «siempre» más o menos próximo al *semper ex suppositione* que hemos descubierto en el caso de la intuición: «Si el manzano y el hombre existiesen siempre, siempre la mente humana podría formar el concepto de que la expresión *malus communis* es nombre científico.» Pero, como acabo de decir, sólo «más o menos próximo», porque todo concepto científico, hasta los más netamente intuitivos, lleva en sí notas de carácter interpretativo añadidas a las que resultan de la pura abstracción conceptualizadora. Por ejemplo: en el caso del concepto de «manzano», las notas que dependen de considerar la especie *malus communis* con criterio fixista o con criterio evolucionista. Mirada con mente linneana, la posesión de flores de cinco pétalos pertenecería rigurosamente, en el caso del manzano, a un *semper ex suppositione;* contemplada tal nota con mente evolucionista, la fijeza de ese *semper* comienza a difluir, porque aparece como posible la existencia real —valga tal hipótesis— de un manzano o cuasi-manzano con flores de cuatro o de seis pétalos. A través de una actitud mental interpretativa, la realidad y el concepto se historifican: la realidad, porque se admite que ella va realmente cambiando; el concepto, porque el curso de la historia nos muestra la posibilidad de conceptuar de manera variable las distintas cosas reales. Si la pura intuición es antehistórica, el concepto es, cuando menos, incoativamente histórico.

Sube de punto el carácter histórico del concepto cuando el contenido de éste se halla constituido por entes de razón no intuibles ni imaginables: la función de variable imaginaria o el espacio de *n* dimensiones. Ahora el *semper* es, si se me permite decirlo así, más etéreo, más frágil. Su fórmula es ésta: «Siempre que haya hombres con mente semejante a la de Cauchy, siempre podrá ser recreado el concepto de función de variable imaginaria y siempre se pensará que tal creación alumbra un concepto humana e intemporalmente válido.» Pero ¿quién podría asegurarnos de que la «semejanza a la mente de

Cauchy» es una nota esencial de la mente humana? ¿Quién puede excluir la existencia de hombres que, siendo físicamente tales hombres, no posean en su mente tal semejanza? En el caso de los conceptos científicos procedentes de la realidad intuible, la *suppositio* del *semper ex suppositione* atañe a una realidad; en el caso de los conceptos científicos cuyo contenido no es intuible ni imaginable, la *suppositio* se refiere no más que a una posibilidad. La historicidad del momento conceptivo del saber sube así de grado.

III. Cuando el saber científico llega a configurarse como «teoría», siempre hay en él un *momento constructivo.* Una teoría científica es siempre una construcción mental de intuiciones y conceptos; construcción que unas veces es simple «combinación arquitectónica» (por ejemplo, la que enlaza entre sí, por modo descriptivo, los distintos elementos intuitivos y conceptuales de la teoría celular) y otras toma la forma dinámica y causal de la «ley física» (por ejemplo, la que en la misma teoría celular expresa el *omnis cellula e cellula,* de Virchow, la «ley eterna del desarrollo continuo», según la solemne fórmula de su creador).

¿Qué es la sal común? ¿Qué es un organismo animal? ¿Qué es la familia? ¿Qué fue la *polis* griega? La respuesta científica a todas estas interrogaciones —y, por lo tanto, la apelación a las distintas «teorías» que tal respuesta exige— es, en definitiva, construcción estructural y dinámica de un conjunto de intuiciones y de conceptos. Compruébelo el lector formulando *in mente* el saber que acerca de cada una de las mencionadas realidades ofrecen los libros de ciencia.

Basta lo dicho para advertir que la historicidad propia del momento constructivo del saber científico es del mismo orden que la de su momento conceptivo: nace de un «ahora» —una situación biográfica y una situación histórica, tal como en su persona la vive el autor de que se trate— y reside en un «siempre» hipotético o condicional; el cual, a su vez, concierne tanto a una realidad como a una posibilidad. En lo que de construcción tiene, la teoría celular —valga de nuevo este ejemplo— ha nacido del «ahora» que determinaron la biografía y la situación histórica de Schleiden, Schwann y Virchow, y vale en un «siempre» condicionado por la realidad de los organismos vivientes (que estos sigan existiendo con la estructura que actualmente tienen) y por la posibilidad de que la mente humana combine intuiciones y conceptos tocantes a esa realidad como Schleiden, Schwann y Virchow enseñaron a hacerlo. ¿Acaso no es posible que, en cuanto pura construcción intelectual, la teoría celular sea extremadamente «individualista» o extremadamente «holista»? Una com-

paración entre la biología de Virchow y la de von Bertalanffy dará la respuesta.

IV. Para muchos hombres de ciencia, la intuición, la conceptuación y la construcción serían, sin necesidad de otra cosa, los momentos constitutivos del saber científico. La teoría celular, la mecánica cuántica o el psicoanálisis no pasarían de ser puras construcciones intelectuales de intuiciones y conceptos. Pero un examen atento de cualquier «teoría» nos permite advertir que junto a esos tres momentos del saber existe siempre, más o menos visible, su *momento interpretativo* o *hermenéutico:* aquel que formalmente lo pone en conexión con la vida de quien lo formula y con el todo de la realidad. La situación histórica, muy poco operante en el caso de la intuición, más eficaz en el de la conceptuación y la construcción, adquiere plena vigencia en lo que dentro del saber científico es pura interpretación.

Alguien dirá: ¿qué hay de interpretación en la teoría celular o en la de los *quanta,* tal y como las exponen un buen libro de biología o un buen manual de física? Es verdad: muy poco. Pero si de la obligada sequedad de los manuales escolares pasamos a los documentos en que la teoría en cuestión fue expuesta por vez primera —memorias originales, cartas, escritos polémicos, relatos autobiográficos, etc.—, rara vez dejaremos de percibir lo que ella fue para la persona de su creador y lo que a juicio de éste significa dentro del todo de la realidad y del todo de la historia. Es decir: el sentido que posee para un hombre que con su individual modo de ser existió en *tal* situación histórica y en *tal* situación social. Lo cual, aunque a veces se exprese de un modo conceptivo o constructivo, no es y no puede ser otra cosa que interpretación personal.

Sigamos con el ejemplo de la teoría celular. «Cuando se proclaman los derechos del *tiers-état* de los múltiples pequeños elementos —decía Virchow en un escrito de 1855— puede parecer que se postula la total destrucción de la aristocracia y la jerarquía de la sangre y del nervio; pero lo que aquí se ataca es tan sólo el privilegio, y lo único de que se trata es de abolir el monopolio. Afirmemos una vez más que lo único que queremos es considerar a la sangre y al nervio como factores situados en igualdad de derechos junto a las restantes partes, y que aun cuando en modo alguno negamos su papel dominante, vemos su influjo sobre las demás partes como una acción incitadora e impulsora, no como un imperio absoluto» (6). «El llamado individuo», dice en otra página Virchow para nombrar el organismo pluricelular; en el rigor de los términos, éste sería bio-

(6) *Gesammelte Abhandlungen zur wissenschaftlichen Medizin* (Frankfurt, a. M., 1856).

lógicamente —añade— una *Zellrepublik*. Todas estas expresiones —«*tiers-état* de los múltiples pequeños elementos», «igualdad de derechos», «papel dominante o imperio absoluto», «república celular», etcétera— ¿qué indican? Indudablemente, esto: que para Virchow la consideración del organismo animal superior desde el punto de vista de la teoría celular y la concepción de la sociedad política que él personalmente profesaba —la de un hombre de las barricadas de 1848 más afecto a la reforma constitucional que a la pura revolución social y política— se corresponderían analógicamente entre sí: la *Zellrepublik* del organismo animal sería la democracia jerárquica de las células que lo componen, y la sociedad política, una composición plural y unitaria de individuos-células y estamentos-tejidos; con lo cual la acción política vendría a ser, según una significativa expresión virchowiana, *Medizin im Grossen*, «medicina en gran escala». Ahora bien: todo esto ¿qué es, sino una interpretación personal y situacional de la teoría celular? En la mente de Virchow, y acaso sin él saberlo, su *Zellenlehre* era algo más que una simple construcción científica de intuiciones y conceptos.

Vengamos a un saber más abstracto que la biología y más ajeno, por tanto, a las vicisitudes de la historia: la matemática. ¿Cómo desconocer la conexión entre el cálculo infinitesimal y el espíritu de la época en que Leibniz y Newton lo crearon? En el caso de Leibniz, ¿no es acaso posible establecer una relación entre su idea del conocimiento divino —el «análisis infinito» de la realidad— y su personal concepción del «análisis infinitesimal» como recurso principal para el conocimiento humano del cosmos? Por lo que a nuestro tiempo atañe, no resisto la tentación de copiar el párrafo que un historiador del saber matemático nada «culturalista», E. T. Bell, consagra a la obra de los matemáticos polacos —Chwistek, Lukasiewicz y otros— en el debate entre intuicionistas y formalistas: «La historia se inició —nos dice Bell— al descubrir Guillermo de Occam la lógica de tres valores... Es muy notable el hecho de que una parte de los razonamientos más sutiles de los matemáticos polacos que desarrollaron las lógicas de muchos valores, al igual que los de Occam, se realizaran *sin* símbolos. El matemático corriente que se ve obligado a manejar símbolos para razonar sin contradicciones ve en esta hazaña de Occam y de los lógicos polacos algo casi increíble. Posiblemente en ambos casos la explicación es la misma: varios de los lógicos polacos, al igual que Occam, eran católicos, y sin duda dominaban la difícil técnica de razonar con palabras que suele caracterizar a la formación lógica de los jesuitas o de otras órdenes cató-

licas como parte de una educación liberal» (7). No sé yo la significación que para esos autores polacos pudo tener su obra matemática; pero sí sé que un historiador bien documentado y dispuesto a entenderla con alguna integridad, descubre una conexión de sentido —siquiera sea de carácter formal— entre ella y la situación histórico-cultural de quienes la crearon. Lo cual, apenas será necesario decirlo, había de condicionar de algún modo la idea de esos hombres acerca de la significación de su saber.

El examen detenido de cualquier teoría científica —el darwinismo, el psicoanálisis, los *quanta* o la relatividad— siempre permitirá distinguir en ella su momento interpretativo; unas veces bien perceptible en los documentos originales, y susceptible otras de un lícito rastreo conjetural por parte del historiador. Las preguntas de éste serán, metódica y sucesivamente, estas cinco:

1.ª ¿Cómo la teoría científica en cuestión se relaciona, dentro de la mente de su autor, con el resto de las teorías científicas entonces vigentes, y por lo tanto con el «todo» de la ciencia? ¿Cómo para Virchow —valga este ejemplo— la teoría celular se relaciona con el evolucionismo biológico, la teoría atómico-molecular, la ciencia de la sociedad, etc.? No sería improcedente hablar, en relación con estas preguntas, del aspecto «integrativo» de la interpretación.

2.ª ¿Cómo el autor de una teoría científica ve y entiende la relación entre ella y el todo de lo real? Con otras palabras: ¿cómo interpreta y concibe la relación entre esa teoría científica y la filosofía?

3.ª ¿Cuál fue el sentido que para su autor tuvo la teoría científica por él creada? ¿Qué significó en su vida y para su persona?

4.ª ¿Cómo una determinada teoría científica manifiesta la situación histórica, la situación social, la índole biológica y la condición personal de su creador?

5.ª ¿Cuál es, para el autor de una teoría científica y para el historiador de ella, la significación de tal teoría en la totalidad de la historia y la vida del hombre?

Con ello aparecen en la estructura de la teoría científica dos elementos nuevos. Hasta ahora, el hombre de ciencia parece haberse limitado a observar y pensar; a primera vista, la intuición directa y experimental, la conceptuación y la construcción no requieren más de la mente humana. Ahora hemos descubierto que el hombre de ciencia, además de observar y pensar, y muchas veces sin él proponérselo ni advertirlo, conjetura y cree, porque la significación del

(7) E. T. Bell: *Historia de las matemáticas* (México-Buenos Aires, 1949), páginas 587-588.

saber científico en la vida de quien lo posee y en la total vida del hombre sólo a través de la conjetura y la creencia —cualquiera que ésta sea— puede ser vivida y formulada. Encarnándose, realizándose plenariamente en un hombre, la verdad científica adquiere esa secreta inquietud humana que en ella hay siempre y que la seca prosa de los tratados y los manuales no nos deja percibir.

En toda interpretación hay, según esto, un componente genéricamente humano, dos situacionales y otro personal. El primero consiste en la esencial tendencia del hombre a poner en relación lo que ocasionalmente sabe con el todo de la realidad. Por modo mítico o por modo filosófico, siempre la inteligencia humana se ha visto obligada desde dentro de sí misma a referir intelectualmente «tal» realidad a «la» realidad (8). Los componentes situacionales atañen a la doble situación, histórica y social, del autor en cuestión. Baste un ejemplo: ¿no ha habido un momento en que el fixismo biológico era expresión de una actitud vital «aristocrática» y el evolucionismo signo de una actitud vital «democrática»? (9). Y dentro de los componentes situacionales, el componente personal: el carácter y la genialidad del autor, en cuanto determinantes del contenido, el estilo y la interpretación de su obra; la cautela circunspecta de un Harvey o la osadía entusiasta y polémica de un Haeckel.

No puede extrañar que la historicidad del momento interpretativo del saber suba de punto, en relación con la de los tres anteriores. La temporeidad propia de la interpretación, en efecto, no puede alcanzar el nivel del «siempre». Toda interpretación nace en un «ahora», el correspondiente a la biografía y a la situación del autor, y termina en otro, condicionado por la biografía y la situación del intérprete. Procedente de la historia, muere en la historia. Y así, pensar que el momento interpretativo del saber científico pueda valer «siempre», no es, como en los casos anteriores, una hipótesis, sino una ilusión o una utopía.

V. El contenido del saber científico ¿se agota en sus momentos intuitivo, conceptivo, constructivo e interpretativo? ¿Puede ser agotadoramente referido a la combinación unitaria y más o menos armoniosa de lo que la intuición, la conceptuación, la construcción y la

(8) Acerca de la relación entre «talidad», «esencia» y «realidad», véase *Sobre la esencia,* de Xavier Zubiri (Madrid, 1962).

(9) Este ingrediente histórico y social de la interpretación tiene un reverso negativo, constituido por las prohibiciones y censuras de orden político o religioso que a veces sufre el saber científico. Tales prohibiciones y censuras suelen referirse, en efecto, a una determinada idea acerca de lo que el saber en cuestión significa en la totalidad de la vida humana. Bastará mencionar, a título de ejemplo, la cambiante actitud del DIAMAT soviético ante la teoría de la relatividad y de la curia romana ante Galileo.

interpretación han puesto en él? Yo creo que no. Si el saber no fuese real y verdaderamente poseído por una mente humana, la de su creador u otra cualquiera, no pasaría de ser letra muerta: sólo en cuanto poseído y transmitido por alguien llega a formar parte de la historia. Es preciso, por tanto, distinguir en él un *momento posesivo* y pensar acerca de la historicidad de éste.

Aprender un saber científico no equivale, sin más, a poseerlo; la retención memorativa de lo que se sabe puede no ser más que una tenencia meramente externa. Aproxímase el hombre a la posesión personal de lo que ha aprendido cuando de algún modo lo refiere a su vida; entendida según lo expuesto, la interpretación es ya un conato de posesión. Pero ésta sólo llega a ser efectiva a través de la vivencia en que más específicamente se patentiza la apropiación intelectual: la evidencia. Cuando ésta es realmente vivida revela, en efecto, que algo —aquello que se nos está mostrando evidente— es por nosotros intelectualmente poseído; lo cual sólo acontece cuando, según una profunda frase tópica, la verdad de lo que entendemos «se ha adueñado de nosotros». Sorprendente paradoja: en el campo de la actividad espiritual sólo siendo poseído puede poseer el hombre. La evidencia es la posesión actual de la verdad que nos posee; y quien frente a un saber científico cualquiera no haya sentido en toda su alma esta singular experiencia íntima —en toda su alma, no sólo en su mente—, no podrá decir con plena razón que ha llegado a entender lo que sabe (10).

Ahora bien, la evidencia del saber científico y de cualquier otro saber no tarda en mostrar, en cuanto a su alcance, una radical precariedad. En el instante en que se produce, plenifica. Pero pasado ese maravilloso instante plenificador, hácese en ella patente una doble y radical deficiencia: respecto del todo de lo real, porque su contenido no puede referirse más que a una parcela y un aspecto de ese todo; respecto del mañana, porque en relación con tal parcela y tal aspecto siempre serán posibles evidencias más hondas y satisfactorias, más «verdaderas». La evidencia más genial nunca pasa de ser un relámpago en la oscuridad o en la penumbra. Desde el punto de vista de la luz intelectual, ¿qué otra cosa sino oscuridad o penumbra es la vida cotidiana? La posesión del saber, inexorablemente precaria, se ve así forzada a llevar en su seno los dos sentimientos que la precariedad siempre suscita: una inconformidad más o menos resignada y humilde y una inquietud más o menos animosa y activa.

(10) El hecho de subrayar con energía lo que en el fenómeno de la evidencia es apropiación —esto es, lo que hace que «la evidencia» sea «*mi* evidencia»—, no supone desconocimiento o preterición de lo que acerca de él dijeron Brentano y Husserl.

Quien jamás haya experimentado esto en su alma no podrá afirmar con plena verdad que es hombre de ciencia.

Quiere esto decir que la apropiación personal del saber científico es a la vez posesión y pretensión: posesión de una verdad parcial y pretensión de una verdad integral. Con el *pathos* de la todavía inextinta *Naturphilosophie* romántica, el Virchow estudiante escribía a su padre: «Quiero alcanzar un conocimiento omnímodo de la naturaleza, desde la divinidad hasta la piedra». Sin ese derramado y ambicioso entusiasmo, fría y cautelosamente, tal vez, algo semejante siente en su alma, al planear una nueva pesquisa, el investigador para quien la ciencia es algo más que lucro o juego (11). Aunque él, por falta de personal osadía frente al «bello peligro» de que habla una vez Platón *(Fedón,* 114 *d)*, no pase de llamar «verdad científica» a lo que el joven Virchow llamaba «divinidad» (12).

Dos actitudes cardinales pueden distinguirse frente a esa larvada o patente pretensión de integridad ínsita en la apropiación del saber científico: la esperanza y la desesperanza.

¿Podré yo alcanzar un día la evidencia integral a que aspira la inexorable precariedad de mis parciales evidencias sucesivas? La respuesta afirmativa—la creyente y esperanzada convicción de que tal pretensión no es absurda—puede adoptar dos formas: una resueltamente escatológica o transmortal y otra puramente histórica. En la primera, el sujeto de tal posibilidad es la persona que espera; en la segunda, la humanidad en cuanto tal, la especie viviente de que, con su naturaleza, la persona que espera es minúscula parte.

Acaso nadie ha declarado más bella y explícitamente que fray Luis de León la esperanza escatológica en la posesión integral de la verdad. Recuérdese su «Oda a Felipe Ruiz»:

¿Cuándo será que pueda
libre de esta prisión volar al cielo,
Felipe, y en la rueda
que huye más del suelo
contemplar la verdad pura, sin duelo?

Verdad pura: es decir, integral, sin sombras ni contornos de ignorancia. Verdad sin duelo: esto es, carente de la molestia o el dolor que aquí, en la tierra, causa en nosotros el esfuerzo de conseguirla. Vivida intelectualmente, toda fe religiosa, no sólo la cristiana, lleva consigo un sentimiento semejante a ese de fray Luis. Es cierto

(11) Véase mi ensayo «El hombre de ciencia en la sociedad actual», *Revista de Occidente,* julio de 1963.
(12) Véase mi ensayo «Soledad y creencia», en *La empresa de ser hombre,* 2.ª ed. (Madrid, 1963).

que el progreso histórico va incrementando —a veces fabulosamente— la amplitud y la profundidad de nuestras evidencias acerca de la realidad; pero sólo en una existencia allende la muerte sería posible lograr una experiencia de la verdad tan apropiada e integral como la que fray Luis de León anhela en su oda (13).

No sé si más o menos ambiciosos que fray Luis, otros hombres esperan que el progreso de la humanidad llevará a ésta a un «estado final» de la historia en el que el hombre, dueño de todas las posibilidades de su naturaleza, conseguirá la felicidad a que constantemente aspira, y con ella una perfecta posesión de *toda* la verdad que su inteligencia es capaz de conocer. Tal es la esperanza que postula la ortodoxia marxista. En la cuál, como antes apunté, el hombre espera para la total humanidad; para la especie de que él, con su esfuerzo, es parte transitoria. Tal esperanza es a la vez transmortal e histórica; y no es precisa la mirada de un lince para advertir que reposa sobre una creencia cuasirreligiosa en la *virtus* propia de la naturaleza humana, una vez que ésta ha logrado ponerse —gracias a la revolución y a la dictadura del proletariado— en el recto camino de su salvación (14). El *praestet fides supplementum - sensuum defectui* del conocido himno de Santo Tomás de Aquino podría ser analógicamente aplicado al marxismo ortodoxo, pese a la radicalidad del ateísmo y el racionalismo de éste.

Cada uno a su modo, el cristiano y el marxista esperan una posesión integral de la verdad. Pero no están solos en el mundo. Junto a ellos vive y sobre ellos sutilmente opera otro linaje de hombres: el de aquellos que no osan o no logran esperar esa integral posesión de la verdad, los doctrinarios de la desesperanza. Por encogimiento del ánimo o de la mente —no son pocos los hombres de ciencia remisos a radicalizar filosóficamente su actitud frente al saber—, algunos se limitan a soportar de manera habitual y resignada esa desesperanza; lo cual no es óbice para la posible brillantez y aun para la posible genialidad de sus personales hallazgos. Otros, en cambio, no han vacilado en dar expresión filosófica a su sentir.

Recuérdense los textos de Dilthey antes citados y póngase junto a ellos el discurso jubilar del filósofo, su *Traum*. Más de una vez me he referido a él. Con ocasión de su fiesta jubilar, Dilthey contó a sus discípulos haber visto en sueños «La escuela de Atenas», el famoso cuadro de Rafael. Con los filósofos antiguos allí representados se mezclaban los más importantes del mundo moderno; y todos ellos, los antiguos y los modernos, vinieron a constituir tres grupos

(13) Véase mi libro *La espera y la esperanza*, 3.ª ed. (Madrid, 1964).
(14) Véanse los libros *Weltgeschichte und Heilgeschehen*, de K. LÖWITH (Stuttgart, 1953), y *El rapto de Europa*, de L. DÍEZ DEL CORRAL (Madrid, 1954).

distintos, correspondientes a las tres visiones del mundo que Dilthey juzgaba básicas: el naturalismo, el idealismo objetivo y el idealismo de la libertad. Sentía el filósofo que los tres grupos le atraían con igual fuerza; e incapaz de renunciar a nada de lo que estaba viendo, porque en todo ello había verdad, acabó percibiendo una creciente rasgadura en lo más íntimo de su ser: «Me sobrecogió —escribe— una rara angustia, porque la filosofía parecía estar partida en tres o más fracciones; parecía desgarrarse la unidad de mi ser, porque me sentía atraído con anhelo, ora hacia aquel grupo, ora hacia este, y me esforzaba por afirmarlos» (15). Entregado a la pura y simple comprensión de lo distinto y opuesto, el ser personal del hombre se deshilacha y deslíe en el escindido y agitado mar de las «razones de ser» que va descubriendo en la obra de los demás.

Pero esta angustia no es permanente, porque el hombre, para su bien, puede descubrir el valor del «ahora». Es cierto que el fundamento en que se hace «conexión» *(Zusammenhang)* la discrepancia de las verdades parciales, es «insondable» *(unergründlich)*; pero también lo es que en nuestra vida hay «ahoras» —aquellos en que, a través de uno de sus ocasionales aspectos, se adueña de nosotros la verdad— a los cuales podemos abandonarnos con sosiego. Por eso puede decir Dilthey que la conciencia histórica le salva al hombre «la unidad del alma», después de que el saber histórico se la ha desgarrado, y por eso el relato de su sueño puede terminar con estas animosas palabras: «Del tormento del instante y de la fugacidad de todo gozo sólo se libera el hombre por la entrega a los grandes poderes objetivos que la historia ha producido. Entrega a ellos, y no a la subjetividad del albedrío y la fruición, es la conciliación de la personalidad soberana con el curso del mundo». Pero esta «entrega» ¿no supone un acto de fe en el carácter últimamente armonioso de esa «insondable conexión» que es la sucesiva diversidad de la historia? (16). Lo que era esperanza de un futuro saciador, hácese entrega confiada a un ahora insondable.

Frente a los que se limitan a llamar «insondable» al fundamento unitario y último de la realidad física y la historia, hállanse los que se sienten intelectualmente obligados a llamarlo «absurdo». Tal es el caso de Sartre. Pretender que el saber de un «ahora» nos abra la mente hacia un fundamento en que se realiza la *coincidentia oppositorum* sería una ilusión imposible. Quien aspira a saber —podría decirse, transportando a nuestro problema lo que acerca de la sed dice Sartre— no pretende en rigor librarse del deseo de saber, lo cual

(15) «Zur Weltanschauungslehre», *Ges. Schr.*, VIII, 221.
(16) Muy explícitamente, esa es la actitud que expone PAUL RICOEUR en *Histoire et vérité* (París, 1955).

sería tanto como querer la permanencia en la ignorancia, sino que coincidan en su existencia el saber satisfactorio y el deseo de saber. Pretende, en suma, la coincidencia de una plenitud y una conciencia de privación, lo cual es imposible. De ahí la decepción que inevitablemente acompaña al logro de cualquier deseo, el de saber o el de beber: el «¿Y no era más que esto?» que lleva consigo la satisfacción de cualquier apetencia; expresión que, como dice Sartre, no se refiere al placer concreto que da esa satisfacción, sino al desvanecimiento de la esperada coincidencia del existente consigo mismo (17).

Esperanza escatológica, esperanza histórica, resignación prefilosófica o neopositivista, confianza en la secreta virtualidad del «ahora», pura desesperanza: he aquí la gama de las actitudes frente al momento posesivo del saber. El hombre de ciencia podrá adoptar una u otra o sentir que, sin proponérselo, varias de ellas se funden en su alma; lo que no podrá hacer, si toma en serio la ciencia a que consagra su vida —«la» ciencia, no sólo «tal» ciencia—, es desentenderse del problema que inexorablemente plantea a la mente humana la posesión personal del saber.

Situación, educación y carácter son las instancias que presiden la orientación del alma hacia una u otra de esas actitudes; pero acaso la experiencia en que más agudamente se realiza la decisión sea la del saber instantáneo.

Desde la Grecia antigua hasta hoy, el pensamiento de Occidente ha concedido una importancia singular al instante, en cuanto forma de nuestra relación con el fundamento de lo real. Tres hitos: la idea platónica de «lo instantáneo» por oposición a «lo crónico» (*Tim.*, 37 *d; Crat.*, 396 *a*, y *Parm.*, 156 *d*), la noción tomista del *motus instantaneus* y la reflexión de Jaspers acerca del valor existencial del «instante eminente» (*hoher Augenblick*) y el «presente eterno» (*ewige Gegenwart*) (18). Pues bien, dos son los movimientos instantáneos en el conocimiento científico de la realidad: uno inicial, que Cl. Bernard denominó «idea *a priori*», la súbita ocurrencia intelectual acerca de lo que una determinada zona de la realidad parece ser; otro terminal, aquel en que esa «idea *a priori*», luego de haber sido sometida a comprobación experimental, se nos revela como evidente. La investigación científica es un trabajo metódico entre dos asombros, sea importante o minúscula la verdad mediante ella descubierta, y en los dos se hace patente, en uno como posibilidad, en otro como logro, nuestra personal posesión del saber a que se refieren y la posesión intelectual de la realidad que ambos otorgan.

---

(17) *L'être et le néant*, p. 146. Véase el capítulo «La desesperanza como forma de vida: Jean-Paul Sartre» de mi libro *La espera y la esperanza.*

(18) Véase mi libro *Teoría y realidad del otro* (Madrid, 1961), II, 290-294.

El problema consiste en saber lo que realmente significa esa segunda vivencia instantánea. Con su precariedad respecto del todo y respecto del mañana, con su carácter meramente provisional, puesto que a su destino pertenece el suscitar una investigación ulterior, ¿cuál es su verdadero valor? Dos respuestas: la de quienes la consideran como una ilusión y la de quienes la ven como una prenda. Para aquéllos, la evidencia sería una trampa que nos tiende la realidad; para estos otros, una ventana abierta al fundamento de lo real, la ocasional y gustosa garantía de que es posible al hombre existir en plenitud intelectiva. Tal sería la significación última de ese «regusto, como estelar, de eternidad» que según una espléndida frase de Ortega conceden las ocupaciones en que uno cumple su vocación personal.

¿Cuál puede ser, según esto, la temporeidad propia del momento posesivo del saber? Su punto de partida es, por supuesto, el «ahora» de la posesión; su término, un «siempre» considerado como imposible o como esperable. Pero absurdo o posible, suscitador de la náusea o de la esperanza, este «siempre» ya no es condicional o *ex suppositione*, como aquel a que se abren los momentos intuitivo, conceptivo y constructivo del saber, sino absoluto, porque, supuesto su logro, el saber reposaría sin condiciones sobre su propio fundamento. En su raíz, y en cuanto experiencia personal, el momento posesivo del saber es transhistórico.

VI. Antes de llegar a una fórmula conclusiva, conviene recapitular los resultados parciales de nuestra indagación. Cuando un saber científico se organiza en forma de «teoría», un examen atento de ella permite deslindar en su cuerpo cinco momentos más o menos visibles:

1.° El *momento intuitivo* o *de realidad:* aquel en cuya virtud la teoría en cuestión expresa científicamente una experiencia directa del mundo real. Su temporeidad consiste en el paso de un «ahora» —el correspondiente a la percepción en que nace esa experiencia— a un «siempre» hipotético o condicional, cuya hipótesis o *suppositio* es la perduración del mundo y el hombre.

2.° El *momento conceptivo* o *de objetividad:* aquel por el cual la experiencia inmediata del mundo real y las creaciones intelectuales a ella subsiguientes se elevan a conceptos. Lo que era «objetual» se convierte así en «objetivo» (Zubiri) (19). Su temporeidad es el paso del «ahora» de la concepción a un «siempre» también hipotético o condicional, cuya hipótesis es la perduración de una mente equiparable a la de quien ha formulado esos conceptos.

(19) Véase *Sobre la esencia*, pp. 70-71.

3.º El *momento constructivo o de estructura:* aquel que otorga orden interno y figura a la teoría de que se trate. Su temporeidad es semejante a la anterior.

4.º El *momento interpretativo o de sentido:* aquel en que ostensible o veladamente se manifiesta lo que la teoría significa, dentro del pensamiento de su creador, tanto para su persona singular como para el hombre *in genere,* en cuanto ella es declaración científica y verdadera de una parcela de la realidad. Su temporeidad consiste en el paso del «ahora» del autor al «ahora» de quien más tarde descubre y comprende la interpretación.

5.º El *momento posesivo o de arraigo:* aquel que determina y mide la real implantación de la verdad de esa teoría en la personal existencia de quien la crea o la conoce. Su temporeidad propia es el paso del «ahora» de la posesión a un «siempre» absoluto, que unas veces se juzgará posible y esperable y otras será tenido por imposible y absurdo.

Acaso el mejor ejercicio del aspirante a historiador de una ciencia fuera la metódica descomposición de cada una de las diversas «teorías» que la integran en los cinco momentos que acabo de distinguir. Juntas las descripciones de todos ellos, he aquí la conclusión que nos brindan: *procedente de un «ahora» biográfico y situacional, y a través de un «siempre» hipotético, a la vez existencial e histórico, el saber científico cobra su vigencia en un «ahora» personal y posesivo, en cuyo seno late la secreta pretensión de un «siempre» absoluto, estimado como posible por algunos hombres y juzgado como imposible por otros* (20).

---

(20) He aquí, a título de ejemplo, cómo un historiador actual de la matemática sabe advertir la condicionalidad y, por lo tanto, la relatividad del «siempre» histórico en que el saber científico aparentemente más intemporal —el matemático— viene logrando desde hace siglos su vigencia y su prestigio. «Dos habrían sido las máximas hazañas de la matemática: la descripción racional de la naturaleza y la creación del razonamiento deductivo. Todo el resto —añade E. T. BELL— es cuestión de táctica. Así, por ejemplo, el hecho de que el análisis haya demostrado a partir del siglo XVII ser más idóneo que la geometría sintética para la descripción matemática de la naturaleza, tiene un interés histórico, pero no necesariamente un significado duradero. En el pasado, la geometría tenía con las ciencias la misma posición relativa que hoy tiene el análisis. Dentro de un siglo, la topología u otra rama de las matemáticas, todavía no creada, podría haber revitalizado a la geometría y restituirla al favor científico. Pero a menos que el método matemático evolucione, transformándose en otro tan distinto de lo que las matemáticas son ahora como el empirismo que las precedió, lo es de las matemáticas, parece probable que la descripción matemática de la naturaleza conservará su significado.» Y con una punta de humor anglosajón, nuestro historiador concluye así: «Hay otras alternativas concebibles, y hasta posibles. Los místicos... profetizan un método más intuitivo que los de la ciencia y las matemáticas. Sus adeptos percibirán el universo como *es,* sin ningún esfuerzo de los sentidos y del pensamiento. Han sucedido cosas aún más extrañas, y quizá la más curiosa de todas sea la maravilla de que en el futuro las matemáticas sean posibles para un género próximo a los monos» *(Op. cit.,* pp. 607-608).

Inmediata e inquietamente apoyada en lo empírico y contingente, la mente del hombre se ve obligada a moverse —sea una u otra su actitud— en el horizonte de lo absoluto. *Non vescor nisi de temporalibus, non satiabor de temporalibus,* dice una vez San Agustín. El «ahora» alimenta y no sacia. Así lo declaran, buscando sin cesar verdades nuevas, los hombres que en el saber científico tienen su más honda vocación.

PEDRO LAÍN ENTRALGO
C/ Ministro Ibáñez Martín, 6
Ciudad Universitaria
MADRID

HABLAR PURA CASTIA

POR

MANUEL ALVAR

El mercado de Mitla recuerda poco los de Toluca, Oaxaca o Amecameca. Pasear por uno de estos mercados mejicanos es asistir a un portentoso espectáculo de color y de humanidad palpitante. Calles y calles de tenderetes o de montoncitos de fruta, de jícaras, de hierbas o de flores por los que apenas queda un estrecho paso para el caminante. Indios arracimados, descalzos, con anchos sombreros de paja. Bernal Díaz del Castillo vio así aquella vida fluyente: abigarrada, heterogénea (1). Hoy, como ayer, cambiada la lengua, se vocearía igual y casi lo mismo: pomadas para el dolor de cuello o de reúma, hierbas para la esterilidad o mejunjes para el amor. Ahora con sensible progreso: también hay folletos para interpretar los sueños. (En un rincón del mercado, el corro de los petates, las pobres esteras de palma donde reposan estas gentes y que —en el último sueño— sirve para envolverlas.)

El mercado de Mitla recuerda poco los de Toluca, Oaxaca o Amecameca. En aquella plaza desolada me acordaba de Cíbola, tal y como la vio Sender, o de la ciudad de trasmundo que encontró Pedro Páramo. Sol, polvo y algún árbol raquítico. Al pie de uno de estos árboles, sin fuerzas ya ni para dar sombra, el indio y la india vendiendo petates. ¿Vendiendo? Parecía como si la muerte no tuviera ocasión de morir. Al fondo de la plaza, alineadas en un porche, larguísimas filas de mujeres tejiendo palma. Las indias llevan

(1) En el capítulo XCII de la *Historia de la conquista de la Nueva España* cuenta su sorpresa: «desde que llegamos a la gran plaza, que se dice el Tatelulco, como no habíamos visto tal cosa, quedamos admirados de la multitud de gente y mercaderías que en ella había y del gran concierto y regimiento que en todo tenían... cada género de mercaderías estaban por sí, y tenían situados y señalados sus asientos. Comencemos por los mercaderes de oro y de plata y piedras ricas y plumas y mantas y cosas labradas, y otras mercaderías de indios esclavos y esclavas... Luego estaban otros mercaderes que vendían ropa más basta y algodón y cosas de hilo torcido, y cacahuateros que vendían cacao, y de esta manera estaban cuantos géneros de mercaderías hay en toda la Nueva España, puesto por su concierto de la manera que hay en mi tierra, que es Medina del Campo, donde se hacen las ferias, que por cada calle están sus mercaderías, por sí». La descripción completa es espléndida y llena de color. Tenía razón el viejo soldado: «Para qué gasto yo tantas palabras de lo que vendían en aquella gran plaza, porque es para no acabar.»

las trenzas entreveradas con cintas de colores y los sarapes no al cuello, sino rodeándoles, a guisa de turbante, la cabeza: un turbante cuyas vendas fueran muy largas y les colgaran, luego, por la espalda. Estas indias que por las aceras, a centenares, tejen sombreros de palma o petacas con una extraña y rapidísima velocidad, o que en livianos tenderetes ofrecen dulces de infinitas clases, mientras tupidos enjambres de abejas se posan sobre el azúcar, sobre el coco, sobre los pasteles. (A Mitla vienen indias de Aguatlatán o de Miahuatlán: tres días andando; venden sus objetos de palma y se vuelven. Ya mero tendrán camino. Y a pesar de todo se mueven.)

En Mitla también las impresionantes ruinas prehispánicas. Acaso con la mayor perfección en el manejo de las líneas. Algo como un recuerdo escolar de Creta, sin Tutankhamen y sin Merejkowski: exacta regularidad geométrica, absoluto rigor en el uso de los motivos. Todo sabiamente combinado. El arte mixteca, o aprovechado por los mixtecas (2), no tiene la grandiosidad de las cosas mayas, pero sí una prodigiosa vitalidad: uno de los templos, o un conjunto de templos, aún vive en el atrio y en el ábside de la iglesia. La piedra de sillería, que hoy es —¿es?— cristiana, sirvió en otro tiempo para la religión que venía a morir (3). Porque nada de cuanto he visto en Méjico, nada, comparable a la iglesia de San Pablo en Mitla: abierta de par en par, transida por un aire seco y limpio que adelgazaba las paredes y nos transportaba —como las campanas del Zócalo o Santa Prisca de Taxco— a la región más transparente. Y allí, por el suelo y por los bancos, gente no escasa: hombres y mujeres que entraban de rodillas o que rezaban sentados. En el altar barroco, la dignidad de un San Pablo de verdad, pero remoto en su santidad. Por eso en el centro del templo había otro San Pablo auténtico: armado con el

---

(2) «En tiempos de la conquista, Mitla era la sede del gran Vija-Tao, sumo sacerdote zapoteca..., pero lo más probable fuera que los zapotecas del valle de Oaxaca, a semejanza de la gran mayoría de las naciones indias de la época, participaran del arte mixteco» (MIGUEL COVARRUBIAS: *Arte indígena de México y Centro América.* México, 1961, p. 342; *vid.*, también, la p. 174). Sobre Mitla se verán con fruto las bellas páginas de J. PIJOAN en *Summa Artis*, t. X, páginas 213-220. (Este autor se pregunta: «¿No será Mitla pura obra mixteca?», página 213.)

(3) No sin hondísima emoción se ve persistir el arte prehispánico en las nuevas formas de vida, y este sincretismo hace desgarradora la respuesta que lejos, en el altiplano, dieron los sabios y sacerdotes aztecas a los franciscanos venidos a Nueva España:

Somos gente vulgar,
somos perecederos, somos mortales,
déjennos pues ya morir,
déjennos ya perecer,
puesto que ya nuestros dioses han muerto.

(MIGUEL LEON-PORTILLA: *El reverso de la conquista.* México, 1964, p. 25.)

burdo machete que aquí emplean para desbrozar y hacer leña. ¿No es acaso así el arma más contundente para el martirio? (4). (Los hombres ofrecían velas; las mujeres, flores silvestres. La iglesia olía a campo y los santos —bellamente toscos— miraban complacidos: Cristo, desde su cruz, o, montando una de las diminutas borriquillas del país, entraba en Jerusalén, Domingo de Ramos que se le repite cada día en su peana de Mitla.)

★

Por cualquier parte, en las ruinas, en un recoveco del camino, bajo un árbol, te asaltan las vendedoras: sartas de collares, piedras, hachas de cobre, vasijas, figuras... Todo auténtico, si hemos de creer a sus juramentos. Acaso —moldes conservados— sea, de verdad, más auténtico que lo viejo. Al pie de los aposentos, mientras me cobijaba en la frescura de las sombras, dos niños de ojos grandes como de venado nuevo se me acercaron en silencio. A una caricia mía se unieron a mis piernas. (A miles de kilómetros, por otros rumbos, los ojos de mi carne no tenían un muslo en el que apoyarse.) Vinieron dos indias a recoger a los niños. No, ellas no sabían zapoteca, venían, sí, de la sierra, con su carga de petacas tejidas —rosas y azules sobre el pajizo—, pero no sabían zapoteca. Ellas hablaban sólo «pura castía».

Castilla es —y fue para esta gente, como para otras gentes— todo un mundo. A. M. Espinosa ha estudiado la adopción de la voz entre los indios queres de Nuevo Méjico (5) y entre los hopis de Arizona (6). Sus explicaciones valen también para los zapotecas de Oaxaca: «los primeros conquistadores españoles hablaban de su país, Castilla, y declaraban que venían en nombre de Castilla, de los reyes de Castilla, etc. De esta manera el indio oía siempre la palabra *Castilla* y en seguida empezó a emplearla con el significado de «español», «castellano». Primeramente la palabra se usó como sustantivo, y después se generalizó hasta tal punto que llegó a emplearse también como adjetivo» (7). El proceso viene de lejos: el capitán Gaspar de Villagrá en su *Historia de Nuevo Méjico* (Alcalá, 1610) muestra el uso de *Castilla* con el valor de «castellano, hombre de Castilla» (8) y

(4) El atributo iconográfico del santo suele ser la espada con la que le dieron muerte, y así se representa en Mitla (cfr. LOUIS RÉAU: *Iconographie de l'art chrétien*, t. III, 3, París, 1959, p. 1039).

(5) *El desarrollo de la palabra «Castilla» en la lengua de los indios queres de Nuevo Méjico* (*RFE*, XIX, 1932, pp. 261-277).

(6) *La palabra «Castilla» en la lengua de los indios hopis de Arizona* (*RFE*, XXII, 1935, pp. 298-300).

(7) *RFE*, XIX, 1932, p. 262.

(8) *Ibídem*, p. 263.

las indias de Mitla añaden ahora ese testimonio como «lengua de Castilla» (9), que viene a coincidir con otro conocido de los guaraníes (10). Más allá de las costas de América, en las islas unidas al mundo hispánico por la endeble sutura del galeón de Acapulco (11), *castila* es también el «idioma castellano» (12). Y es que «lo que da sentido, en el pasado y en el presente, a lo que llamamos España, lo que hace que nuestra civilización sea algo de que el planeta no prescinde no es el fruto de ninguna barbarie sangrienta ni de intervenciones y mercedes extranjeras, ni de gárrula y gesticulante palabrería, ni de obtusez mental, sino que es fruto de unas creaciones humanas que están ahí desafiando los tiempos, creaciones labradas en palabras, en colores, en sonidos, en ideas, en paisajes, en piedras y en algo noble y digno que yace en la conciencia de millones de gentes que siguen hablando la lengua de Castilla» (13).

Las indias zapotecas tenían razón: ellas hablaban «pura Castía». No con las adopciones fonéticas de los queres y los hopis, ni siquiera con las deformaciones de las nahuas del valle de Méjico, para quienes la lengua es el *kastilan copan* (14), sino con el tratamiento normal del español común: tan sólo el yeísmo *(Castilla > Castiya)*, como se usa en el estado de Oaxaca (15), y la *y* embebida por la palatal anterior, igual que dirían los hablantes de muchos sitios de la República (16). Tratamiento fonético el de Mitla que acredita la incorporación de los indios a una lengua nivelada, no a los procedimientos de adopción de estructuras lingüísticas ajenas a su propio

---

(9) A. Alonso, que recoge hechos paralelos, dice que en la literatura gaucha hay «algunos ejemplos» de este empleo, a partir de Ascasubi *(Castellano, español, idioma nacional,* 1.ª ed., p. 130).

(10) *Kahtilla* es «la lengua española», tanto en Paraguay como en Bolivia (cfr. Marcos A. Morínigo: *Hispanismos en el guaraní.* Buenos Aires, 1931, página 304, núm. 803).

(11) Cfr. M. L. Wagner: *Lingua e dialetti dell'America spagnola.* Firenze, 1949, pp. 161-163.

(12) La voz significa, además, «español» e incluso «europeo» (W. E. Retana: *Diccionario de filipinismos.* Nueva York-París, 1951, p. 73. Cito por la tirada aparte de la *RHi,* LI). El autor de este *Diccionario* consideraba *castila* como «el más noble, el más clásico, el más histórico de todos los filipinismos» (p. 10), y, según él, «no se concibe cómo no figura en el *Diccionario.* La Academia ha acogido ya el término.»

(13) A. Castro: *Castilla la gentil.* México, 1944, p. 11.

(14) Testimonio del propio Espinosa en la *RFE,* XXII, 1935, p. 300. Creo que habrá que relacionar con el nombre de Castilla la designación del «trigo» en Michoacán (Méjico), *ahtziri (vid.* Maturino Gilberti: *Diccionario de la lengua Tarasca o de Michoacán,* ed. A. Peñafiel, México, 1901, p. 502. La primera edición es de 1559). La pérdida de la *k-* apartaría el tratamiento tarasco de los que ha estudiado Espinosa.

(15) *Vid.* M. Alvar: *Algunos aspectos fonéticos del español hablado en Oaxaca (México),* § 8 (en prensa en la *NRFH).*

(16) Cfr. Joseph Matluck: *La pronunciación en el español del valle de México,* 1951, p. 104, nota 348.

sistema indígena (17). Conservada *Castía* con valor adjetivo, nada de extraño tiene que el adjetivo concierte en femenino —como era de esperar—. Porque *Castilla* ha vivido en todas partes (queres, hopis) sin distinción de género y número (18).

Y no sólo son cuestiones fonéticas de adaptación las que van ligadas al nombre de Castilla. Los indios mapuches conservan un eco de la acción colonizadora en la adopción, semántica ahora, del topónimo peninsular (19). El *Diccionario Hispano Chileno*, de Andrés Febres (Santiago, 1846), recoge la voz *cachillahue* como «trigo» (20), y este viejo testimonio se ha venido precisando por todos los tratadistas: *cachilla* «de blé» (21), *kachillawe* (al sur del río Valdivia, Chile) «trigo», *mapu kachilla,* o simplemente *kachilla* «trigal», *kachillalwe* «rastrojo de trigo», *kachillantu* «paja de trigo» (22).

El propio nombre de Castilla, en los hablantes de nuestra lengua, ha adquirido numerosas connotaciones: unas veces es índice de im-

---

(17) Para el proceso de adopción del castellano y su coexistencia con las lenguas indígenas, *vid.* A. Tovar: «Español, lenguas generales, lenguas tribales en América del Sur», en *Studia Philologica,* Hom. a Dámaso Alonso, t. III, Madrid, 1963, pp. 509-525) y *Los préstamos en mataco* («Strenae», Hom. a García Blanco, Salamanca, 1962, pp. 461-468).

(18) Del mismo modo, en el reciente *Diccionario de Americanismos,* de Marcos A. Morínigo (Buenos Aires, 1966), se dice textualmente: «*Castilla,* F. Arg[entina], Par[a]g[uay] y Méx[ico]. El idioma español: Ella no habla la *castilla*» (p. 131 *a*). Idénticos valor y construcción en Francisco J. Santamaría: *Diccionario general de americanismos* (Méjico, 1942, p. 333 *b*).

(19) Disto mucho de poseer los medios para intentar una documentación exhaustiva. He puesto mi diligencia en búsquedas en las bibliotecas de España y de Méjico. Los datos que siguen, creo, ayudarán a perfilar el problema.

(20) De *cachilla* «trigo» y de *hue* «lugar, región». «*Cachilla* es corrupción de *Castilla,* de donde les vino a los araucanos el trigo» (Francisco J. Cavada: *Diccionario manual isleño. Provincialismos de Chiloé (Chile).* Santiago de Chile, 1921, p. 19*b*). Más tarde, otro lexicógrafo insiste, y amplía, en estas explicaciones: «*cachilla:* llámase así en el sur el trigo; cuando los conquistadores trajeron este cereal de su país, los mapuches lo distinguieron de su propio cereal, el maíz, *uhua;* denominándole *uhua* de Castilla, quedando con el correr del tiempo solamente el nombre de castilla, mapuchizado en *cachilla*» (Walterio Meyer Rusca: *Voces indígenas del lenguaje popular sureño* [de Chile]. Padre Las Casas, 1952, p. 16). Naturalmente, sólo se puede documentar un cambio semejante allí donde el trigo se introdujo. En Nueva Granada era desconocido todavía en 1788, cfr. *Lenguas de América,* t. I, Madrid, 1928 *(Traducción de algunas voces de la lengua guama,* pp. 388 y 393).

(21) Raoul de La Grasserie: *Langue Auca (ou Langue indigène du Chili),* París, 1898, p. 180.

(22) Todos estos ejemplos, aparte el testimonio de las voces que ya nos son conocidas, aparecen en el *Diccionario araucano-español y español-araucano,* de Félix J. de Augusta (Santiago de Chile, 1916; t. I, p. 71, y t. II, p. 387). Salvada la ortografía, nada añade a estos datos el *Diccionario comentado mapuche-español,* de Esteban Erize (Buenos Aires, 1960, p. 61 *b*). Cfr. Rodolfo Lenz: *Los elementos indios del castellano de Chile,* Santiago de Chile, 1904-1910, página 16, y *BDHA,* VI, p. 248. Cfr. P. Henríquez Ureña: *El español en Santo Domingo* (apénd. *BDHA,* V, p. 216). El venerable *Diccionario de voces y frases cubanas* de Esteban Pichardo (S. V. *tierra)* recoge el término para indicar «todo lo que es originario en España».

portación, como en Santo Domingo, Cuba y Argentina (23), en Méjico o Guatemala (24); otras, para nombrar plantas ignoradas, como el bello nombre del rosal en náuatl, *caxtillanxotchitl* (25), el del «romero» en Guatemala (26); otras para creaciones menos poéticas, como el nombre del «bayetón» *(Castilla)* en Chile (27); otras para designar animales sagaces (28), cosas de buena calidad (29) o para indicar, como en Ecuador, las excelencias de algo (30) o la «fortaleza o resistencia de las personas», según me dicen del aymara (Perú) (31).

---

(23) En la Rioja, la voz «se aplica a los productos que no son autóctonos de la tierra, sino introducidos por los colonizadores». (JULIÁN CÁCERES FREIRE: *Diccionario de regionalismos de la provincia de la Rioja.* Buenos Aires, 1961, p. 55 *b*). Idéntica observación se hace para Salta (JOSÉ VICENTE SOLÁ: *Diccionario de regionalismos de Salta (República Argentina).* Buenos Aires, 1950, p. 79 *a*).

(24) *Vid.* FRANCISCO J. SANTAMARÍA: *Diccionario de Mejicanismos,* Méjico, 1959, p. 226 *a*.

(25) *Ibídem.* Literalmente «flor de Castilla». Recuérdese un texto de JUAN RULFO. Pedro Páramo encuentra el retrato de su madre y «una cazuela llena de hierbas: hojas de toronjil, *flores de castilla,* ramas de ruda» *(Pedro Páramo,* 5.ª ed., México, 1964, p. 10). En Nuevo Méjico, *rosa de Castilla* es la «cultivada», en oposición a la «silvestre» conocida, sencillamente, por *rosa* (vid. E. C. HILLS, *El español de Nuevo Méjico*, apénd. *BDHA*, IV, p. 68).

(26) Me dicen que en Patzun le llaman *remedio Castilla.* Cfr. *yerba de Castilla* «césped», en Cuba (A. MALARET: *Lexicon de fauna y flora.* Bogotá, 1961, página 117).

(27) «Voz de uso general en Chile, porque vino... de las Castillas de España». MANUEL ANTONIO ROMÁN: *Diccionario de chilenismos y de otras voces y locuciones viciosas,* t. I. Santiago de Chile, 1901-1908, p. 283 *a;* JOSÉ T. MEDINA: *Voces chilenas y chilenismos,* Santiago de Chile, 1925, p. 69 *b*. La acepción ha sido incluida en el *Diccionario académico.*

(28) Cfr. FRANCISCO J. CAVADA: *Diccionario manual isleño. Provincialismos de Chiloé (Chile).* Santiago de Chile, 1921, p. 25*b*, s. v. *castellano).*

(29) FRANCISCO J. SANTAMARÍA: *Diccionario general de americanismos.* Méjico, 1942, p. 333 *b*. Según R. RESTREPO: *Apuntaciones idiomáticas.* Bogotá, 1943, página 231 *a*, *de Castilla,* es complemento ponderativo que se agrega a algunos nombres, especialmente de frutas y de algunos productos, para indicar que son los mejores en su especie». También para J. TOBÓN *(Colonialismos y otras voces de uso general,* Medellín, 1947, p. 65 *b*) *de Castilla* es «fruto de buena calidad» (Antioquía y el Valle). En algunos puntos del departamento de Cundinamarca (Colombia), Tomás Buesa recogió la expresión *limpio como el arroz de Castilla,* usada para ponderar la pulcritud de algo.

(30) *¡Castilla cosa!* «cosa exquisita» (apud. Augusto Malaret, *Diccionario de americanismos* (3.ª ed.). Buenos Aires, 1946, p. 226).

(31) Como calificativo de la voz, JUAN DE ARONA: *Diccionario de peruanismos* (3.ª ed.). París, 1938, p. 125. Aunque mis repertorios no me permiten apurar más estas notas, creo que las observaciones hechas pueden ayudar a conocer el destino de una palabra, afortunada entre gentes que hablan la misma o diferentes lenguas. En andaluz se registran también connotaciones semejantes: *castellano* «noble, sincero, campechano» (ALCALÁ VENCESLADA: *Vocabulario andaluz,* 2.ª ed. Madrid, 1951, p. 142 *a*), aparte la de «autóctono, referido a animales y vegetales» *(ibid.);* aunque el diccionarista no lo cuenta, también se usa el adjetivo para designar el «muleto» *(muleto castellano),* en oposición al «burdégano» *(muleto burrero,* m. romo, etc.), *vid. ALEA,* II, mapas 595 y 596. Incluso en el dominio leonés, *castellano* es sinónimo de «leal, noble, honrado» (A. LLORENTE: *Estudio sobre el habla de la Ribera.* Salamanca, 1947, página 232).

Castilla, hecha tierra, hombres, lengua, se ha ahincado como presencia viva entre estos indios que aún la mezclan en sus conversaciones (habla, plantas, animales) cuando tratan de caracterizar. ¿Cómo desarraigar Castilla de sus almas? Si para hablar o para rezar tienen que usar «pura Castía». Castilla pura —cabeza y corazón— de esta otra Extremadura. Trozo de cielo ganado a golpe de entusiasmo cuando la Castilla terrena, perdida al otro lado del mar, no era sino un recuerdo. ¿Sería un recuerdo? Porque el hombre castellano fue parco en añoranzas y soledades. Nunca debió sentir nostalgias y tristezas cuando se lanzaba —mar adelante— hacia lo desconocido. En estas tierras soñaría con su Castilla, pero no se embargaría de saudades: Castilla era, también, el destino al otro lado del océano, Castilla era la tumba lejos de Castilla, Castilla era la Jerusalén celeste que en la tierra jamás se encontraría o que —acaso— en la tierra fuera todas las tierras, como para los santos andariegos que, andariegos ya, pero aún no santos, tenían por nombre Teresa de Cepeda o Juan de Yepes.

No deja de llamar la atención que las voces que en español designan conceptos como estos no sean castellanas. Así, *añoranza* es un catalanismo (32); *morriña* un galleguismo (33); *nostalgia* un helenismo, venido probablemente a través del francés (34); *saudade,* un portuguesismo (35), y únicamente *soledad* tiene corte castellano, a pesar de ser palabra de estructura libresca. Y es notable que *soledad* «añoranza» comience su andadura en una carta de Felipe II, hijo de portuguesa, y se haya difundido, «sobre todo», en Canarias,

---

(32) La voz no es en castellano anterior al siglo XIX, como señala P. de Múgica al reseñar la *Gramática Histórica* de Menéndez Pidal *(ZRPh,* XXX, 1906, pp. 350-351). Para los cambios semánticos del latín al catalán, *vid.* L. Spitzer, *Enyorar, enoyança (BDC,* XXIII, 1935, pp. 332-333). El *Diccionario Histórico de la Lengua Española* (I, Madrid, 1933) cita a Galdós y Pereda como primeras autoridades de *añoranza, añorar.*

(33) *Vid. DCELC,* s. v. *morro.* Hay testimonios anteriores; en Leandro Fernández de Moratín (F. Ruiz Morcuende: *Vocabulario de L. F. de M.,* t. II, Madrid, 1945, pp. 127 *b*-128 *a*).

(34) Compuesto formado por *nóstos* «regreso» y *álgos* «dolor». No documentado por el *Diccionario* académico hasta 1884 *(DCELC,* s. v.), aunque hay ejemplos anteriores (uno de Moratín, hijo, según el *Vocabulario* de Ruiz Morcuende, ya citado, t. II, p. 1060 *a;* verdad que el texto tiene una errata: *nostalmia).*

(35) *Vid.* G Michaëlis de Vasconcelos: *A Saudade portuguesa* (2.ª ed.). Porto, 1922, y K. Vossler: *La soledad en la poesía española.* Madrid, 1941, páginas 12 y ss.

donde los portuguesismos son abundantes (36). Habría que pensar si el término castellano lo es sólo por la forma y no por el contenido, que se ha podido tomar del occidente peninsular (37).

☆

Así, perdidas añoranzas y nostalgias, Castilla se había eternizado en el gesto de la indita —trenza sobre el hombro, chamaco a las espaldas— que se santigua al pasar ante la iglesia o en el del bracero que se destoca el gran sombrero de paja. (En Campeche o en Mérida, en Palengue o Puebla. O ante las iglesias barrocas de calles que tuviesen nombres emocionados: Correo Mayor, Amor de Dios, Moneda, Empedradillo.) Queda aún el gesto y la lengua, ancha y pura Castilla. ¿Medellín?, ¿Trujillo?, ¿Medina?, y aquí, en tierras de Méjico, sintiendo —ya— la gloria de una Castilla celeste: en el tañido inacabable, trasmutado en cristal o argentería el bronce de la fundición, que hace resonar la inmensa piedra de cobalto de este cielo próximo y remoto. En el eco perdido de las campanas o en el cielo impasible de tan sereno, ¿cuántas noches no vendrían las voces ensordinadas de Zamora, los soportales de Olmedo, las rejas de Moguer o los patios de Ecija y de Carmona?

Soledad tengo de ti,
tierra mía do naci (38).

---

(36) Cito del *DCELC*, s. v. *solo*. A la bibliografía que aduzco en *El español hablado en Tenerife*, Madrid, 1959, pp. 87-92, añádanse los siguientes trabajos de J. Pérez Vidal: *Arcaismos y portuguesismos en el español de Canarias* (XXVII Congreso Luso-Español de las Ciencias, pp. 27-37); *Influencia portuguesa en la toponimia canaria (RDTP*, XX, 1964, pp. 255-270; *Clasificación de los portuguesismos del español hablado en Canarias*. (Actas V Congreso Int. Est. Luso-brasileiros», t. III, Coimbra, 1966).

(37) Para Vossler, *soledad* sería «un neologismo erudito, nacido por influencia de la lírica galaico-portuguesa de la Edad Media» *(La Soledad en la poesía española*, Madrid, 1941, p. 11). La documentación histórica de *soledad* en español es uno o dos siglos posterior a su equivalente portuguesa *(ibid.*, página 16). No entran en mi consideración voces de poca persistencia en nuestra lengua *(solitud*, muy culta, *soledumbre)* y dialectales *(señerdá*, que, en asturiano, se dice «de un gato que está en celo y maulla», ¡triste comparación con *saudade!)*.

(38) Juan Vásquez: *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco*, ed. H. Anglés, Barcelona, 1946, p. 39, núm. 20. El estribillo aparece en los vols. 817-818 de la *Tragicomedia de don Duardos*, de Gil Vicente; al anotarlo, Dámaso Alonso escribe: «el empleo de la palabra *soledad*... con el sentido de *saüdade* parecería indicar un origen portugués. Sin embargo, las dos veces que se canta en las obras de G. V. ... aparece en castellano» (ed. cit., página 234).

Soledad en el miedo castellano de dejar —como diría Quevedo— el cuerpo deshabitado:

Si muero en tierras agenas
lexos de donde nascí
quien abra dolor de mi? (39).

Ahora, ya, soledad más allá de toda contingencia. Como un gesto liberado del tiempo y de la tierra. En la voz de los indios, pura Castilla.

MANUEL ALVAR
Universidad de
GRANADA

(39) *Cancionero llamado Flor de Enamorados.* Barcelona, 1562, reimpreso por A. Rodríguez-Moñino y D. Devoto. Valencia, 1954, p. 100.

BENJAMIN JARNES: APROXIMACIONES A SU INTIMIDAD Y CREACION

POR

VICTOR FUENTES

La obra de Jarnés, tan apreciada hace treinta años, es objeto hoy de una casi total desestimación. Autor y obra, estudiados muy superficialmente por la crítica actual, desde una vertiente estética nada favorable a su comprensión, aparecen catalogados —disecados— en los estudios panorámicos sobre la literatura o la narrativa contemporánea —los de Torrente Ballester, Nora, Marra-López, limitándonos a los más recientes— como exponentes cimeros de la deshumanización del arte, de un formalismo estetizante. La crítica de la posguerra, ciega a todos los valores que no sean los de un realismo social o un existencialismo, mediocremente interpretados, se encuentra en las peores condiciones para interpretar una obra, como la del escritor aragonés, que se caracteriza por la delicada sensibilidad y la aguda inteligencia, cualidades que brillan por su ausencia en la mayoría de los ensayos circunstanciales que sobre la creación de Jarnés —creación de hondura, con más de una treintena de títulos a su haber— se han escrito en los últimos años. En las páginas que siguen, prescindiendo de los tópicos críticos al uso, nos acercamos a la personalidad y a la obra del escritor, interpretándolas en función de la intimidad del hombre, ya que, paradoja de paradojas, en un artista motejado de deshumanizado, toda su creación fluye del hontanar de su intimidad.

«Es en vano querer cosechar fuera de nosotros. Nos hallaríamos vacías las manos, o llenas de espigas hueras», escribe nuestro autor y, predicando con el ejemplo, hace de la degustación voluptuosa de su propia intimidad el tema vital de su obra, una obra que, contra lo que pueda darnos a entender su tono risueño y aparentemente desenfadado, se abre a acuciantes problemas del ser y de la cultura, sentidos vivamente por el espíritu del hombre. Vida y arte, existencia y creación aparecen en Jarnés completándose mutuamente. Hombre y artista, a pesar del prurito diferenciador de la época, son dos caras del mismo ser. Si el artista, por exceso de recato y pudor, y aun de corazón —palabra proscrita del arte de la época— esconde su vida personal, en su dimensión histórico-anecdótica, su obra se alimenta casi exclusivamente de la interioridad del hombre.

Todo Jarnés está en su obra. La emoción personal, pudorosamente recatada, vibra en cada una de sus páginas. Cuando nos acercamos con detenimiento y atención a sus libros, es fácil percibir, bajo la graciosa armonía del estilo, el temblor de un espíritu en tensión, y, tras la serena faz del artista, en perfecto dominio de su materia, el rostro del hombre acongojado por la incertidumbre y la inquietud. Artista de vocación y «oficio», hace de su obra un «ejercicio» de perfección artística y humana: realización del hombre y vuelo tendido hacia la vida de plenitud, ideal que alienta las mejores creaciones del período —recuérdese la obra de Guillén y Salinas, tan afines por edad y temperamento artístico a Jarnés.

Hay que tener presente, al aproximarse a la obra del escritor aragonés, el patetismo de su biografía, vivida, en su mayor parte, bajo el signo de la adversa circunstancia: a la luz de su experiencia vital, su creación —biografía artístico-espiritual— acrecienta su sentido de superación y perfeccionamiento, y la concepción del mundo que expresa se tiñe de un fuerte dramatismo vital. La vida pasada del hombre ejerce poderosa gravitación sobre el artista, espíritu en extremo sensible y emotivo: todos sus libros rondan la biografía y no es difícil advertir, cuando se conoce su obra, que bajo las veladuras de un primoroso estilo artístico, sus libros aluden a etapas concretas de la vida del autor. La peculiar circunstancia en que se desarrolla su niñez y juventud ejerce gran influencia en la conformación de las actitudes íntimas que presiden su obra. Desde muy niño, nacido en una familia en extremo pobre y numerosísima, se ve obligado a enfrentarse con la hostilidad del mundo exterior, a afinar su temple y fortalecer su personalidad, en grave peligro de ser anegada en la promiscuidad y el anonimato, signos que presiden gran parte de su existencia, pues a la promiscuidad familiar sigue la del seminario y el cuartel, «fábricas de autómatas», según su definición, y años de vida anodina, sumergido en el marasmo de la existencia provinciana, desempeñando un menesteroso empleo burocrático. Espíritu sensible y delicado, reacciona desde muy pequeño contra esta situación en que le toca vivir: aprende a refugiarse en su interioridad, a buscar en la riqueza de ésta compensación a los sinsabores de su existencia cotidiana. En la decantación de su intimidad va agudizando unas dotes personales —capacidad de imaginación y fantasía, voluptuosidad vital y creadora— que le permitirán, a despecho de sus otras limitaciones, el disfrute y la gozosa posesión del mundo.

El confinamiento y la represión de los años de seminario despiertan en su espíritu, por oposición a un régimen de coerciones físicas y morales, un amor por la vida libre e instintiva, y un exacerbado

sensualismo que dan impronta característica a su obra. Al abandonar el seminario, el mundo que se despliega ante sus ojos, el de una sociedad burguesa e industrial, ofrece pocas posibilidades —y menos alicientes— para él, ex seminarista pobre, carente de medios y preparación para abrirse paso en ella. «Atolondrado viajante en nubes», como describe a Julio, su *alter ego* literario, vive durante años con rumbo incierto —cursa la carrera de magisterio, se hace sargento de oficinas militares—, alienado en una sociedad que antepone los valores utilitarios a los vitales y del espíritu. El seminario, el estudio y las letras imprime en su persona el sello de la clerecía, la distinción de las letras y el espíritu, y unas aspiraciones difícilmente avenibles con los intereses prácticos y materiales del «estado llano». De ahí que todos sus esfuerzos en estos años se encaminen a crearse un destino individual, por encima de sus limitaciones sociales. A este respecto, es significativa su fervorosa admiración hacia Julián Sorel, que data desde su época de seminarista. Joven de humilde cuna, pero de ilimitadas ambiciones, el héroe stendhaliano, cuya existencia en algunos aspectos se asemeja a la suya, se le presenta como modelo de individualidad y distinción espiritual: «Julián Sorel es el símbolo del joven que de la pobreza anónima quiere ascender a una espiritual riqueza solitaria» (1), escribe en una ocasión, describiendo con sus palabras el gráfico de su propia trayectoria vital encaminada hacia la riqueza espiritual.

Nos imaginamos a Jarnés, en estos años, como uno de aquellos jóvenes españoles —a quienes se dirige Ortega en una de las salidas de *El espectador*— «que, hundidos en el oscuro fondo de la existencia provinciana viven en perpetua y tácita irritación contra la atmósfera circundante». Desde joven parece hacer suyo el precepto orteguiano de la vida como proyecto, pues fiel a su «fondo insobornable», lucha denodadamente —desechando, a riesgo de su seguridad, el destino que se le ofrecía «confeccionado»— por encontrar su propio destino, que halla, hecho por él mismo, a su propia medida, en su vocación literaria, llevada dentro de sí desde su adolescencia, pero que, debido a los obstáculos que tiene que superar, no se manifiesta hasta ya entrado el autor en una edad madura. Empero, por esa conciencia de juventud literaria que suele caracterizar al escritor mientras se conserva inédito —agudizada en Jarnés, quien, en verdad, renace en su creación—, su musa irrumpe en nuestras letras, alegre y juvenil, pasando pronto a ser exponente cimero de un arte de juventud y alborada. Pocos artistas tan indicados como Jarnés por su constitución íntima para expresar esta época del arte —arte nuevo, de imagina-

(1) *Feria del libro.* Espasa-Calpe, 1935, p. 41.

ción y fantasía— en que el artista se acerca al mundo con la ingenuidad y la frescura del infante —desembarazado de inerte tradición— en busca de una nueva visión.

Jarnés se da por entero a su menester literario; trabaja infatigablemente, haciendo suyo el dicho de Kierkegaard de que, como Scheherezada, habría de salvarse inventando y narrando. Literatura como salvación —y no evasión—, salvación de las inquietudes íntimas que asedian su espíritu, del anonimato y la nivelación. En su arte, en su personal estilo literario, encuentra un medio de individuación, en la vida estética la superación temporal de muchas inquietudes. Muy a tono con el espíritu alegre y lúdico del arte de la posguerra, con el clima vitalista de aquellos años, los escritos jarnesianos propagan un sentido festival y risueño de la vida, una exaltación de lo vital, el «río fiel» en su mitología, en donde gustan de mirarse sus protagonistas, pues como el autor escribe: «Sólo un periódico retorno a lo espontáneo —a las eternas fuentes vitales— para reconquistar allí nuestra flexibilidad perdida entre tanto rígido maquinismo, podría redimir al hombre» (2). Su obra encierra una exaltación dionisíaca de la vida, de los valores vitales sepultados en la edad moderna bajo la intelectualidad y el mecanismo, máximos enemigos de la concepción vital y artista que postula Jarnés, fundada en la amorosa y lenta fruición, en la superior capacidad de goce.

De la voluptuosidad hace instrumento de percepción y conocimiento del mundo. Una voluptuosidad puesta en tortura de inteligencia preside la génesis de su creación. La vida que al actor, al hombre, se presenta llena de incertidumbres, se ofrece al espectador, al esteta, como un «delicioso espectáculo», ante el cual se sitúa para saborear sus goces y deleites. Gran voluptuoso, junto a Azorín y Miró, el más destacado de nuestra prosa contemporánea, se sitúa amorosamente ante las cosas y las acaricia y saborea —por el tacto y el gusto se le entra el mundo— hasta que le rinden sus íntimos secretos que vierte, recreándose en su fruición, en su exquisita prosa. Del mundo a la intimidad, panal de su creación. Como el de la abeja, su vuelo artístico es un ir y venir de la flor a la colmena, en donde las que «hoy son flores azules / mañana serán miel».

Con la misma voluptuosidad que a la vida y a las cosas se acerca a las ideas, a la cultura: el saber está en él estrechamente vinculado al sabor. Morosa y amorosamente, va enriqueciendo su conocimiento con la lectura de libros y autores que decantan y estimulan su pensamiento, dándole ese saber que tan graciosamente —con tanto sabor— nos presenta en su obra. El libro para Jarnés —el leer y el es-

---

(2) *Fauna contemporánea.* Espasa-Calpe, 1933, p. 230.

cribir— es, quizá, su mayor deleite, verdadera pasión. En la línea del pensamiento orteguiano, considera a la cultura como cultura «vital»: en la radical inseguridad de la existencia se le presenta como un asidero, como salvación. Aunque primordialmente es un esteta, un artista de la palabra, y, por lo tanto, su originalidad estriba más en la fruición artística con que hace suya una idea que en la novedad de ésta, el pensamiento ocupa rango elevado en su creación, es fuerte susténtaculo de ésta. En amorosa relación con sus autores favoritos, aquellos que hacen del ser humano, de su vida espiritual, primordial preocupación —Gracián, Goethe, Juan Pablo Richter, Heine, Kierkegaard, Nietzsche, Renan, Max Scheler y, muy especialmente, nuestros Ortega y Unamuno, por sólo citar algunos nombres de los pensadores leídos más «cordialmente»—, va extrayendo ideas, que en consonancia con sus más íntimas actitudes vitales, le ayudan a ir configurando, intelectualmente, su concepción del mundo. Jarnés no siente el mínimo empacho en admitir y confesar influencias; influencia, para él, equivale a «fluir en», deslizarse, filtrarse algo hasta el corazón (3). La mayor incitación intelectual la recibe de Ortega, «máximo excitador hispánico». Bajo el estímulo del maestro y de otros pensadores de la época, allegados a él por medio de las publicaciones de la editorial de la *Revista de Occidente,* en su colección «Nuevos hechos, nuevas ideas», su pensamiento va enriqueciéndose, estructurándose su obra en torno a una concepción ideológica bien definida. Su creación, pasada una primera fase, 1924-1929, aproximadamente, fase de juventud literaria en que el autor se ocupa, primordialmente, de propagar y realizar artísticamente los valores del arte nuevo, se orienta ahora, en plena madurez, al filo de los años treinta —años de deflación estética, de enrarecimiento político-social—, hacia una ética del ser, basada en la realización del proyecto. Del «llega a ser lo que eres» pindárico hace —siguiendo a Ortega y Scheler— postulado esencial de la concepción ético-metafísica que alienta en su obra. Guiado por el espíritu, «supremo resorte vital», según su definición, el impulso, el instinto vital, debe encaminarse en un proyecto de vida ascendente hacia la plenitud del ser. El «hombre plenario», el «todo hombre» de Scheler tiene su contrapartida en «todo el hombre» (4), el ser humano integral que, a partir de 1930, aparece reiteradamente en la obra jarnesiana como ideal artístico y de vida.

---

(3) «Debemos admitir y confesar todas las influencias: debemos rechazar todo mero contagio. Nos lo dicen las mismas palabras fluir en, deslizarse, filtrarse algo hasta el corazón», escribe en *Fauna contemporánea,* p. 188.

(4) «Algo más que todo un hombre: todo el hombre», nos dice en *Teoría del zumbel.* Espasa-Calpe, 1930, p. 31.

Contrario a los que sostienen que la obra de Jarnés no dice nada, posiblemente por no haberla leído, la creación jarnesiana, en esta segunda fase, nace de un sentido «compromiso» por defender los valores vitales del espíritu —quizá la palabra más repetida en su léxico— y de la cultura. Su obra novelesca encierra una fuerte repulsa, no menos eficaz por ir diluida en los primores del arte, en el humor y la ironía, de las fuerzas anuladoras del ser y la personalidad que coartan la libertad humana. En *El convidado de papel* y *Lo rojo y lo azul* hay una dura sátira del seminario y del cuartel, instituciones acartonadas —«colmena», «fábricas de autómatas»—, aniquiladoras de toda individualidad. En *Paula y Paulita* se burla de la chabacanería del industrialismo, de la concepción utilitaria de la vida encarnada por la «empresa» de los baños de «aguas vivas», en realidad el balneario de Alhama de Aragón. En *Teoría del zumbel* zahiere la mojigata y pusilánime moral burguesa. En *Locura y muerte de nadie* nos presenta la situación del hombre en la sociedad maquinista y de las masas, reducido a ser funcional. En *Lo rojo y lo azul* condena el ideal de la vida burguesa y el ideal, tan extendido en los años treinta, de la revolución político-social, en nombre de una revolución de sentido ético.

Frente al individualismo burgués y la socialización del hombre, «lo colectivo», la generación europea de esta época —la de Scheler, Ortega y Martín Buber— pone su esperanza en una vida social personal y comunitaria. Igual esperanza alienta en la obra de Jarnés. Hay en ella, en los años críticos de la década del treinta, una llamada a la comunidad entre los seres, basada en la relación dialógica, en un «sincero frente a frente del hombre con el hombre», para usar sus palabras; una llamada a una vida social fundada en el sentimiento de amor, en el co-sentir con el prójimo: «La vida social legítima —nos dice— no puede tener por raíz una voluntad de justicia, sino el sentimiento de amor... Hombre social es aquel para quien existe el prójimo, un yo para quien el tú existe, un tú con quien poder sentir. Y obrar partiendo del mismo sentimiento» (5). Palabras que cobran dramático patetismo a la luz de la fecha en que se escribieron, 1935, cuando nuestra nación, minada por el radicalismo y el sentimiento de odio, está al borde de la lucha fratricida. La concepción de «comunidad vital», de relación amorosa entre los seres, postulada por Jarnés en sus ensayos, la vemos desarrollada artísticamente en sus libros centrados, todos, en la aventura amorosa. En ellos, el ser femenino —el «ánima», según la concepción de los arquetipos de Yung, «ser vivo», «espontaneidad síquica», «impulso vital

(5) *Feria del libro*, p. 212.

caótico»— encarnado en las mujeres de su obra, «seres mágicos» con frecuencia para subrayar su carácter mítico-simbólico, sale alegremente al encuentro del personaje masculino, personificación, a su vez, del intelecto, de la vida racional, fundiéndose con él en la unión amorosa. Reelaboración del mito de Psique y Cupido que ilustra alegóricamente el lema que preside la ética y la estética jarnesiana, «con la gracia y la inteligencia», pues, en la armoniosa compenetración de lo vital y lo racional, la vida impulsiva y la del espíritu estriba —según el pensamiento al que se adscribe— la plenitud del ser.

En los años de su madurez, los de la década del treinta, cultiva con especial predilección la biografía y el ensayo ideológico, ambos géneros en función de los temas que ahora, acentuando la vertiente ética sobre la estética, presiden su creación: el de la preocupación de España y el perfeccionamiento del individuo. Secundando el llamamiento de la «Agrupación al servicio de la República», al cual se adhiere, su obra adquiere un sentido político —la política vista desde la altura de la contemplación— de defensa y propagación de la causa republicana. No tanto del régimen que a los pocos meses de instaurarse aparece ya abocado al fracaso, víctima propiciatoria del partidismo, sino de un ideal republicano propugnado por los intelectuales de la «agrupación»: una república unitaria, integrada por todas las clases productoras de la nación, unidas por la común tarea de la plenificación de España. En la línea del pensamiento en que se instala, el ideario político de nuestro autor tiene un claro sentido ético: la transformación moral del individuo se antepone a todo otro cambio fundamental. En sus escritos incansablemente predica el perfeccionamiento individual, la «óptica de la magnanimidad».

La moral jarnesiana, de vocación y perfección como la de Ortega, es —al igual que la de éste— una moral de felicidad, de aspiración a ella, ya que, como escribe Jarnés: «Toda la naturaleza nos enseña que el hombre ha nacido para ser feliz.» La alegría y la felicidad se ofrecen, no obstante, sólo a los seres que, por encima de todos los contratiempos y sufrimientos, afirman su vida, se sienten dueños de sí. Son un estado —estado de gracia— al que se llega después de un arduo camino de perfección, de un ejercicio ascético de superación. «... el don de la alegría, del júbilo interior, sólo se concede a quien ha luchado contra lo adverso, a quien supo alzarse encima de toda contingencia dramática» (6), nos dice Jarnés con palabras en las que

(6) *Libro de Esther*. Espasa-Calpe, 1935, p. 168. El lema «A la alegría por el dolor» aparece repetidamente en Jarnés, presidiendo su concepción. Curiosamente este escritor tachado de deshumanizado se adelanta en varios años a uno de los poetas «humanos», José Hierro, cuyo libro *Alegría* se estructura sobre este lema goethiano.

late viva su propia experiencia, pues toda su existencia es una denodada lucha contra «demonios interiores y exteriores» para alcanzar ese estado de gracia, al que se remonta por el camino de perfección que nos señala en su libro *Eufrosina o la gracia*. Leyendo los cuadernitos de apuntes del autor vemos —lo que ya sospechamos por sus libros— cómo su espíritu oscila del «naufragio» al «retoñar». Frecuentemente se ve presa de la depresión, abocado al tedio, la abulia, la fatiga y hasta la muerte. Fuerzas negativas, «clamores» que invaden el espíritu, oponiéndose a esa vida de plenitud que el autor, con tanto empeño propugna en sus libros, libros escritos en ese difícil estado de júbilo interior —de gracia artística y humana— al que llega después de sobreponerse, tras denodada lucha, a estados de íntimo desasimiento. Las «escenas junto a la muerte» minan con su soterrada presencia las «escenas junto a la vida», rótulo que en sentido general podría designar la creación jarnesiana, pues toda ella contiene una afirmación de la vida, una esperanza en el hombre y en los valores del espíritu y de la cultura, afirmación que tiene mucho que decir al hombre de hoy, tan amenazado por la destrucción espiritual y física.

VÍCTOR FUENTES
Spanish Dpt.
University of California
SANTA BÁRBARA (USA)

PROCESO DE BUROCRATIZACION DEL «FREE CINEMA»

POR

AUGUSTO M. TORRES

En Inglaterra, los poderes establecidos oponen al artista inconformista una cortina de algodón. Supongamos un joven escritor *angry*, anticonformista, rabioso a la manera inglesa, es decir, antimonárquico, sobriamente antiimperialista, que rechaza o trata de rechazar hábitos ancestrales (el té, la iglesia, los grandes periódicos dominicales...). ¿Qué pasaría con él? Si sus primeras obras tienen éxito, si algunos de sus artículos virulentos encuentran una buena acogida en los círculos intelectuales y en ciertas capas de la alta burguesía, un buen día el joven autor recibirá una invitación para cenar en casa de algún duque o de alguna condesa. Esas invitaciones se rechazan raras veces. ¿Por qué? El joven autor puede decirse: «¿Qué pierdo con ir? Yo mantendré mi actitud independiente; una cena no compromete a nada, y además me pondré en contacto con un nuevo tipo de gente, que podré satirizar más tarde en una obra.» Y nuestro joven autor irá a la cena, quizá en traje de calle, en lugar de *smoking*, para señalar aún más su anticonformismo. El autor anticonformista inglés, casi siempre irónico, ágil, brillante, resulta muy a menudo un ameno conversador. Esa cualidad y su posición de «independiente» le otorgan un franco prestigio en los clubs *snobs*. Es decir, a la comida en casa de tal duquesa seguirá un *week-end* en casa de tal otra. Y un buen día, el autor recibirá una invitación para tomar el té con Sus Majestades. El autor será tratado con extrema cortesía, ya que forma parte de las «letras inglesas», que es recibido por la buena sociedad, que sus obras recorren el extranjero y que, personalmente, es un hombre inteligente, cultivado y poseedor de buenos modales. Para esa época el joven autor habrá aprendido a vestir el *smoking* y a besar las manos de las damas en los momentos oportunos. En cuanto a su trabajo, él seguirá siendo tan inconformista y colérico como al inicio de su fama. Pero, una vez que se ha puesto en contacto con la alta jerarquía del país, una vez que ha establecido con ella relaciones humanas y que ha sostenido conversaciones simples y cálidas sobre las mejores marcas de té o la mejor época para visitar Saint-Paul-de-Vence, ¿cómo es posible ser incorrecto, testarudo, extremista, con gente, en el fondo tan simpática? Los ataques se hacen más generales, menos directos. Se encuentran otros temas, surgen las preocupaciones económicas del tipo: «¿qué hacer con los derechos ganados en tal obra?» A veces no resulta tan fácil mantener un rico apartamento en Londres, una finca en Escocia, un *chalet* en Capri...

Las mejores revistas del país reclaman sus artículos sobre la última carrera de galgos. Y el joven autor, respetado, adulado, se ve un día convertido en escritor maduro, «miembro de alguna sociedad literaria honorable, súbdito inglés distinguido; tal vez, *sir*. Toda voluntad de rebeldía se hallará, para esa época, totalmente anulada».

(Declaraciones de Peter Brooks a *Cine Cubano.)*

El año 1959 es clave para el cine europeo y, a otra escala, también para el cine mundial. Se puede decir que en esa fecha nace el cine moderno o, más concretamente, que existen dos tipos de cine: el anterior y el posterior a 1959. Es el año en que, en Francia, Jean-Luc Godard realiza *A bout de souffle,* y, en Italia, Michelangelo Antonioni, *L'avventura.*

Discutidos durante mucho tiempo, incluso hoy en día no aceptados por algunos extremistas militantes de posiciones contradictorias, creo que, con la perspectiva que da el tiempo transcurrido, no es difícil ver el impacto que produjeron y la trascendencia que han tenido e incluso siguen teniendo. Una y otra son el logro de nuevos sistemas expresivos, no nuevas maneras de contar la misma historia, ni historias nuevas contadas de la misma manera, sino nuevas historias contadas de una nueva manera nacida de ellas. *A bout de souffle,* como primera película, más violenta, con un mayor desgarramiento; *L'avventura,* como final de una larga cadena de intentos, más reposada, más serena; pero ambas con una similar manera de destruir la narrativa tradicional, con un ahondar en sus respectivas historias desde los puntos adecuados para obtener una visión completa de ellas. Distintas, cada una en sus circunstancias y en su medida, representan un máximo en la historia de la evolución del cine, a partir del cual se puede construir de una forma mejor y diferente.

El año 1959 es también el año del nacimiento del *free cinema,* el año en que un movimiento hasta ahora raquítico, desarrollado en muy escasos cortometrajes, llega a su mayoría de edad con la producción de *Look back in anger,* de Tony Richardson.

Pero contrariamente a lo que se pudo pensar en un primer momento, y en oposición a lo ocurrido en Italia y Francia, la película inglesa, juzgada desde el momento actual, no tiene las mismas características de modernidad. ¿Por qué?, sería la pregunta inmediata.

Lo que sigue no es un intentar dar una contestación; es un análisis de los antecedentes, el nacimiento, la crisis y la situación actual del *free cinema,* del que, lógicamente, deberá nacer la respuesta.

ANTECEDENTES

En los años anteriores a la segunda guerra mundial, y después de una lánguida infancia, el cine británico obtiene su primer triunfo. Un crítico escocés, John Grierson, crea una escuela documentalista partiendo del éxito personal alcanzado en 1929 con su cortormetraje *Drifters*. Con un marcado carácter naturalista de acercamiento a la realidad, Arthur Elton, Paul Rotha, Stuart Legg y Basil Wright realizan una serie de documentales producidos por diversos organismos oficiales.

Por la misma época, el húngaro Alexander Korda, aprovechando la promulgación de una ley para la protección del cine inglés frente a la monopolización norteamericana, realiza *The private life of Henry VIII* y *The private life of Don Juan,* que, aunque no siendo de una gran calidad, obtienen un gran éxito, que sirve de base para la creación de una —hasta ahora inexistente— industria que da, en años sucesivos, como máximos frutos, *The edge of the world* y *The thief of Bagdad,* de Michael Powell —esta última, una fantasía en tecnicolor de gran atractivo—, y algunas de las más interesantes películas de Alfred Hitchcock: *The thirty-nine steps, Sabotage* y *The lady vanishes.*

Pero si esta segunda rama desaparece —absorbida por Hollywood— al comienzo de la guerra, la primera logra su mayor auge al entrar a formar parte de los servicios de propaganda de la Armada, aunque pierde en independencia y en calidad. Aparecen nuevos nombres, como Humphrey Jennings, Harry Watt y Charles Frend, y el estilo documentalista de la escuela contagia a una serie de hombres —Carol Reed, Anthony Asquith y David Lean— que en aquellos años hacían sus primeras armas en el largometraje, también debido a que la falta de estudios y dinero obligaba a rodar las películas en la calle.

Al finalizar la guerra y pasar el Gobierno a manos de los conservadores, termina el apoyo hacia el documental, desapareciendo la escuela.

Excesivamente valorada, más por ser el único movimiento coherente existente que por su verdadero valor, principalmente a partir del nacimiento del *free cinema,* que siempre vio en ella su antecesora, no es difícil apreciar su muy limitada labor, por haber estado, directa o indirectamente, ligada a organismos oficiales, que, indudablemente, coartaban su libertad y su capacidad de expresión.

En 1945, David Lean realiza, sobre un guión de Noel Coward, *Brief encounter,* que puede ser considerada como el resultado final de los esfuerzos de estos años, en un tono que hoy aparece como falsa-

mente realista, por el aire naturalista que, a pesar de su rodaje en exteriores, no consigue hacer olvidar el acartonamiento de decorados y personajes, pero que imposibilita un enfoque más general, aunque en su momento, por centrarse en los personajes y situarlos en un ámbito social muy determinado, fue efectivo. La simplicidad de la historia —los amores adúlteros e imposibles de una pareja de la clase media— es su mayor valor, aunque estuviese enturbiada por un sentimentalismo que parecía emanar del concierto para piano y orquesta número 2, de Rachmaninoff, tema de la película, pero que tiene unas razones más hondas (es un sentimentalismo que también inunda el cine francés e italiano de estos años). Con todos sus defectos, y a pesar de la indudable vejez que muestra hoy en día, marcó una fecha.

Durante los años de la guerra, aprovechando sus peculiares características económicas, había surgido Arthur Rank, que supo adueñarse de los grandes circuitos y produjo la mayoría de estas películas de influencia documental. Al finalizar las hostilidades, la industria Rank abarcaba todas las ramas y estaba en condiciones de hacer la competencia a los Estados Unidos, llegando, en años sucesivos, a poseer gran cantidad de salas en Italia, Francia e incluso en Norteamérica. Pero en esta lucha por el control del mercado mundial se abandona la producción de tono similar a la realizada en Italia por estas mismas fechas, bajo la etiqueta de neorrealismo, lanzándose a la realización de superproducciones y perdiéndose la continuidad que la escuela documentalista y *Brief encounter* podían haber tenido.

Después de una serie de películas de desigual valor, en 1950, Carol Reed dirige *The third man,* su obra más importante. Pero para esta época la infiltración de capital extranjero se vuelve a dejar sentir, de forma que la película está producida por Alexander Korda, con aportación del norteamericano David O'Selznick. Sobre un argumento de Graham Greene, que, aprovechando las posibilidades documentales de una Viena en ruinas y dividida por efecto de la guerra, desarrolla una intriga policíaca, Reed construye una película cuyo único interés hoy en día, aparte del histórico, es el personaje a que daba vida Orson Welles —Harry Lime—, el especulador en medicamentos, que, en la famosa escena en el Prater, se manifestaba favorable a la sangrienta época de los Borgia, que daba los genios del renacimiento italiano, frente a la democracia suiza, que era únicamente buena para la fabricación de relojes de cuco, frase que caracteriza a los protagonistas de las películas de Welles y que prueba su participación en el guión de *The third man.*

Dependientes del grupo Rank, pero autónomos, existen los Ealing Studios de Michael Bacon, que, aunque dentro unas posibilidades

económicas exiguas, supieron sobreponerse a la financiación norteamericana y mantuvieron durante algunos años su independencia. Especializados en un tipo de comedia de humor negro inglés, producen durante estos años una serie de películas de desigual calidad, pero de interés: *The lavander hill mod* y *The titfield thunderbolt,* de Charles Crichton; *Kind hearts and coronets,* de Robert Hamer, y *The maggie, The lady killers* y *The man in the white suit,* de Alexander Mackendrick.

En 1955, debido al conformismo a que la poderosa red de distribución Rank había llevado a la producción, y a la severidad de la censura, que anulaba cualquier tipo de indagación, sucumbe el imperio. En este año muere Alexander Korda; Michael Bacon vende a la televisión los Ealing Studios, comenzando a trabajar como productor para la Metro-Goldwyn-Mayer, y la Rank tiene que ceder su hegemonía internacional y dedicarse únicamente al mercado nacional.

Los tres creadores más importantes de este período abandonan sus posiciones. David Lean y Carol Reed, aunque siguen trabajando en Europa, lo hacen para compañías norteamericanas, perdiendo poco a poco —el segundo con una mayor rapidez— el interés que podía tener su cine, a medida que van ganando en importancia sus proyectos. Alexander Mackendrick abandona Inglaterra y se marcha a Estados Unidos, donde, después de unos años de inactividad, sigue su línea ascendente, logrando recientemente con *A high wind in Jamaica* una interesantísima obra, continuación y superación de su etapa de humor negro inglés en Ealing.

Por tanto, en 1956, el cine inglés lleva una vida precaria dentro de sus fronteras. Ha desaparecido el ambiente documentalista que prosperó durante la guerra, y la producción, controlada por el ya sir Arthur Rank, que aún durante unos cuantos años continuará poseyendo grandes cadenas de locales cinematográficos, pero que empieza a orientarse hacia otros caminos —la producción, distribución y venta de la copiadora Rank Xerox—, se reduce a correctas películas carentes de cualquier tipo de interés.

«Look back in anger»

El 26 de julio de 1956, Nasser decreta la nacionalización del canal de Suez. El 29 de octubre, las tropas inglesas, ayudadas por las francesas e israelíes, invaden Egipto, teniendo que retirarse el 7 de noviembre por la presión mundial y la condena de la ONU. Como consecuencia de estos sucesos, MacMillan sustituye a Anthony Eden

en la Presidencia del Gobierno; todo ello dentro del partido conservador.

Estos sucesos vienen a significar el final del poderío colonial y subrayan el término de una época. Si por entonces MacMillan hace una serie de declaraciones en que, basándose en datos, expone el aumento del nivel de vida desde que, en 1951, los laboristas bajaron del poder, ello sólo significa que el fenómeno del neocapitalismo ha llegado a Inglaterra. Que ahora el obrero pueda tener un aparato de televisión o una lavadora, que pueda llegar a adquirir un automóvil y disfrute de cuatro semanas de vacaciones pagadas, no quiere decir que sus problemas hayan terminado, sino que son de índole distinta; seguirá existiendo el problema del alojamiento y el del exceso de trabajo. La sociedad británica, aunque ninguno de los problemas que la aquejan haya aparecido nunca sobre las pantallas, continúa siendo la misma.

Este mismo año tiene lugar, en medio de un teatro caduco formado por Terence Rattigan, J. B. Priestley, Peter Ustinov, Noël Coward, Graham Greene, etc., el estreno de una obra completamente distinta que va a revolucionar el panorama teatral británico. Se trata de *Look back in anger*, de John Osborne, que, dirigida por Tony Richardson, aparece el 8 de mayo en el Royal Court Theatre, no como hecho aislado, sino como el primero de una larga cadena.

Situando la acción en un barrio obrero de una ciudad industrial de provincias, se centra en las relaciones de una pareja, Jimmy y Alison Porter, que comparten un ático con un amigo, Cliff Lewis. Se describen las continuas peleas de la pareja por su actual situación, pero cuyo origen es su distinta condición social. Jimmy, de origen proletario, se ha casado con Alison, perteneciente a la clase media, ante la oposición de los padres de ella; del choque de las dos mentalidades surge la crítica de algunos aspectos de la sociedad inglesa. Se remueven las cenizas del antiguo esplendor, latente en el orgullo del padre de Alison, antiguo soldado en la India, a través de su actual situación: su yerno es un intelectual proletario que tiene un puesto en un mercado. Pero, a pesar de la indudable aportación que supone el intento de acercarse a la realidad, únicamente consigue sus propósitos en los aspectos marginales. La rebeldía de Jimmy Porter se limita a los gritos dados en las discusiones con su mujer; en ningún momento se hace efectiva, ni dirigida hacia nada concreto. Es un grito de rebeldía indeterminada. El carácter naturalista de personajes y decorados impide toda posible auténtica indagación en la realidad, a la que, por otro lado, tampoco colabora nada la anécdota, que pronto se convierte en el triángulo típico de la comedia burguesa

tradicional, con el complemento del final feliz, aunque aquí, por las características de los personajes, signifique una vuelta a la pesadilla del ático. Si el valor de esta primera obra es muy relativo, supone, al menos, la presencia en escenarios ingleses de unos ambientes nuevos y, gracias al éxito que obtiene, el comienzo de una nueva época teatral.

The entertainer, de John Osborne, sobre el moribundo mundillo del *music-hall; The long and the short and the tall,* de Willis Hall, sobre las últimas horas de vida de un grupo de soldados británicos en la jungla malaya; *A taste of honey,* de Shelagh Delaney, sobre la existencia de cuatro personajes del subproletariado; *The life of man, The waters of Babylon, Live like pigs* y *Sergeant Musgrave's dance,* de John Arden; *The Hamlet of stepney green,* de Bernard Kops, ambientación de la famosa obra shakespeariana en una familia obrera; *The room, The birthday party* y *The dumb waiter,* de Harold Pinter; *The sport of my mad mather,* de Ann Jellicoe; *A resounding tinkle* y *The hole,* de Norman Frederick Simpson, son las principales obras que se estrenan en los tres años siguientes, la mayoría en el Royal Court Theatre, y que forman el primer frente del movimiento *new english theatre,* en el que se aprecian con claridad dos ramas: la realista, constituida por Osborne, Delaney, Arden, Kops y Hall, cuya máxima figura es Arnold Wesker, que a partir de 1960 estrenará su trilogía sobre la familia obrera Kahn, compuesta por *Chicken soup with barley, Roots* y *I'm talking about Jerusalem,* y la del absurdo, formada por Pinter, Jellicoe y Simpson, que adquirirá su máximo desarrollo en la figura de Pinter y en años posteriores. Junto a estos nombres hay que apuntar los de Joan Littlewood, Tony Richardson y Lindsay Anderson, directores de escena de muchas de estas obras.

El movimiento puesto en marcha por *Look back in anger* adquiere madurez y fuerza, y, obteniendo un gran éxito de crítica y público, se convierte en el elemento vivo de una sociedad que desde hacía muchos años permanecía muerta. Pero, frente a este movimiento teatral, el cine continúa su penosa existencia, sin que se realice ninguna obra de interés.

En 1947, Lindsay Anderson y un checo afincado en Inglaterra —Karel Reisz— habían fundado *Sequence,* una revista especializada que apareció durante cuatro años, a la que poco después se unió Tony Richardson. En 1953 fundan una productora, Sequence Film, que financia el cortometraje *O dreamland,* de Anderson, desapareciendo poco después. Pero desde este intento, y de forma continuada, Anderson realizó cortometrajes para distintas productoras, la ma-

yoría empresas estatales. En el 56, Reisz y Richardson dirigen *Momma don't allow;* en el 58, Anderson, *Every day except christmas,* y en el 59, *We are the lambeth boys,* Reisz, que son los documentales más famosos de estos años. En febrero del 56 se proyectaron *O dreamland* y *Momma don't allow* en la cinemateca londinense, con gran éxito, dando lugar a que naciese la etiqueta *free cinema,* que desde este momento se pondría a todo ese cine que, naciendo de la escuela documentalista de Grierdson, y apoyándose en la influencia del neorrealismo italiano, trataba de acercarse a la realidad y reflejarla de la manera más exacta.

Pero a estos hombres de aspiraciones cinematográficas la falta de trabajo y el florecimiento teatral les aleja de sus objetivos y les hace dedicarse a los montajes teatrales. En este aspecto es sintomático el caso de Anderson, que, después de realizar 13 documentales, abandona el cine por el teatro, volviendo seis años después para dirigir su primero y único largometraje.

Si el movimiento teatral nacido en el 56 llega a adquirir una fuerza, dentro de unas características propias criticables, dado por una serie de nombres de primera fila—Arnold Wesker, John Arden, Harold Pinter, Ann Jellicoe, Norman Frederick Simpson—que, pasado el violento choque de su llegada a los escenarios y lo que esto puede suponer en cuanto al desenfoque de los juicios críticos, continúan, ellos y sus obras de aquella época, vigentes, detrás se extiende una fructífera carrera, aunque en los autores que cultivan el realismo—Osborne, Delaney y Arden, principalmente—existe una falta de visión general en sus enfoques. En cine, en el llamado *free cinema,* estas características sólo se dan de una forma mínima, y, lo que es peor, carece de la vitalidad del teatro.

En 1959, tres años después del estreno de *Look back in anger,* cuando el *new english theatre* estaba consolidado y los éxitos obtenidos habían sido bastantes, es cuando únicamente se producen los primeros largometrajes, y, contrariamente a lo que parecía lógico, no se parte de ideas nuevas. La primera película—*Look back in anger*—es una adaptación, realizada por el propio Osborne, de su obra teatral, dirigida por Tony Richardson, que también había dirigido su montaje en el Royal Court Theatre. Pero lo más significativo es que, para llevar al cine esta obra de éxito asegurado, se constituye una nueva productora, la Woodfall, dirigida por Osborne y Richardson, con la aportación financiera de Harry Saltzman, productor norteamericano instalado en Inglaterra, que se ha hecho famoso estos últimos años al producir las películas de James Bond. De forma que, lo que a primera vista podía parecer un romper con los tradicionales sistemas

de producción, es únicamente una operación financiera de éxito asegurado.

Estos elementos empobrecen la película, sin que lo tres años transcurridos sean empleados para planteársela con una cierta visión temporal o para actualizarla en la medida en que el *new english theatre* había cambiado el mundo teatral y, en otro aspecto, el británico en general. Pero el mundo cinematográfico seguía aislado, y esto se nota claramente en la película, que, dentro de la teatralidad que la domina, contiene unos continuos intentos de romper con una tradición, pero resultan ahogados por un tratamiento que, mucho más que en la obra teatral, tiene un tono naturalista que impide que logre ser algo más que la fecha de nacimiento de un movimiento.

Este mismo año aparece *Room at the top* sobre una novela de S. Braine, donde se cuenta la lucha de un hombre por ascender de clase a cualquier precio, pero el empleo de una anécdota amorosa excesivamente sentimental, dentro de un estilo pretendidamente realista, le hacía quedar restringido a los límites del melodrama, sin alcanzar la fuerza y la acidez de *Nothing but the best,* dirigida en el 64 por Clive Donner en un estilo burlesco del que nacía un nuevo y positivo planteamiento.

En los años siguientes, la Woodfall continúa su producción por el mismo camino. En el 60, Karel Reisz debuta con *Saturday nigth, sunday morning,* adaptación de una novela de Alan Sillitoe, sin duda la obra más sólida de este primer momento, en la que, a diferencia de las anteriores, al mismo tiempo que se describe a un obrero se da una visión de la sociedad inglesa. Y Richardson vuelve a adaptar una obra de Osborne, *The entertainer,* con Laurence Olivier en el mismo papel que había dado vida en el escenario; partiendo del tradicional *music-hall* británico, señala su actual situación de decadencia a través de tres generaciones de cómicos.

En el 61, Richardson, después de realizar en Hollywood una mala adaptación de *Santuary,* de William Faulkner, dirige *A taste of honey* sobre la obra de Delaney, donde, a pesar del viaje, no demuestra haber variado, ni avanzado, en sus concepciones cinematográficas. Ese mismo año otra compañía, viendo el éxito obtenido por la Woodfall en sus adaptaciones teatrales, produce *The kitchen,* sobre la obra de Wesker, dirigida por un hombre de segunda fila, James Hill, que al año siguiente, y para la Metro-Goldwyn-Mayer, dirigirá *Dock brief,* sobre la obra teatral de Mortimer.

La falta de fuerza del *free cinema,* e incluso el falseamiento de su etiqueta se explican por ser su vida parasitaria. Ni una sola de las películas citadas hasta ahora, y tan sólo tres de las que citaremos

están basadas en argumentos directamente escritos para el cine; en su mayoría son adaptaciones de obras teatrales que han tenido una buena acogida o, en menor escala, de novelas de éxito. Esta dependencia a teatro y novela, a la que hay que añadir que casi la totalidad de sus directores han sido parte importante del *new english theatre*, ha coartado sus posibilidades de existencia y le ha limitado a ser un parásito de aquél. De una manera un tanto burda, pero muy clara, se podría definir el *free cinema* como teatro en conserva. A esto cabría añadir que las adaptaciones, normalmente, son hechas por los propios autores y que rara vez interviene en ellas el director, con lo que su función creadora queda muy reducida, limitándose a ser el artesano que, casi de forma automática, practica su oficio, pero con el agravante de que su oficio es dirigir teatro y no cine.

En 1962, Jack Clayton dirige *The inocents*, adaptación de Truman Capote de *The turn of the screw*, de Henry James, apartándose del esquema realista empleado hasta el momento. El ambiente victoriano, la represión de una maestra que da clase a dos niños en un castillo, la existencia de una historia sucedida hace tiempo que de forma entrecortada va llegando a sus oídos, la deformación a que, por culpa de su puritanismo, va sometiéndola hasta creerla reencarnada en sus dos alumnos, la fuerte atracción sexual que, como resultado final del proceso, ejerce el niño sobre ella; son las pinceladas que dan idea de la opresión que un ambiente y una falsa educación puede ejercer en las personas. De una manera fuera de lo habitual, Clayton ha conseguido crear este ambiente y las condiciones adecuadas para que la historia pudiese funcionar, al mismo tiempo que la base crítica fuese lo suficientemente clara. *The inocents*, aunque no superior a la novela de James, es una de las películas más interesantes producidas en estos años.

Con *A kind of loving*, sobre una novela de S. Barstow, debuta en 1962 John Schlesinger. Su tratamiento de la pareja que trata de abrirse camino en un mundo hostil no aporta nada nuevo, es una vuelta a los falsos esquemas realistas del año 59, pero sin la novedad que, en aquellos tiempos, significaba el desarrollar la acción en un barrio obrero de una ciudad industrial cualquiera.

También en el 62, y nuevamente para la Woodfall, para la que siempre realiza sus obras inglesas, Richardson dirige *The loneliness of the long distance runner*, una de sus mejores películas, sino la mejor, adaptación de un cuento de Alán Sillitoe. Dando un poco de lado a esa especie de obsesión, existente en sus primeras obras, por recalcar la extracción obrera de sus personajes, cuenta cómo un muchacho es llevado a un correccional y cómo, una vez allí, no hacien-

do caso a los consejos del director, y a pesar de los beneficios que lograría, se deja vencer en una competición deportiva. La condición de «joven airado» que tiene el corredor de fondo difiere de la que tenía el Jimmy Porter de *Look back in anger,* y la de los protagonistas de *Saturday nigth, sunday morning, The entertainer, A taste of honey,* y de la que tendrán los de *A king of loving* y *This sporting life,* porque aquí la dispersión de su común «ira», aun dentro de lo inconcreto, aparece señalando hacia la sociedad en que vive, no se identifica en instituciones pero existe la opresión de la familia, del barrio, de la ciudad, y por primera vez el protagonista no es un producto de deshecho, es un hombre con una férrea voluntad en el que se advierte claramente que, en unas condiciones favorables, podría dar mucho juego. El largo entrenamiento y la meticulosidad con que es llevado a cabo, las recompensas que le ofrece el director, terminan en ese pararse a unos metros de la llegada, cuando todos le aplauden, a esperar a que llegue el que le sigue, como producto de un plan elaborado y toda una conducta de vida. *The loneliness of the long distance runner* es la primera película inglesa en que se hace una investigación en las formas expresivas, centrada en las largas vueltas atrás durante la carrera, viniendo a sumarse modestamente a una investigación mundial, que ya había rebasado ampliamente ese momento. El mismo sistema, empleado con menos agilidad, aparecerá en *This sporting life.*

Interrumpida su carrera documentalista por el trabajo teatral, *This sporting life,* teniendo en cuenta que hoy en día continúa siendo el único largometraje de Lindsay Anderson, viene a significar la película de un hombre de teatro. Adaptación de una novela de D. Storey, a pesar de la estructura moderna que, con las vueltas atrás, quiso darle, se nota, más que en otras, la sólida estructura dramática que la sustenta, rémora, quizá, de las maneras teatrales de Anderson. El *young angry men* esta vez es un jugador de *rugby,* antiguo minero que ha encontrado en el deporte el único sistema de ascender. que dirige su rebeldía contra las continuas trampas que encuentra en su lucha; como fondo el evidente desclasamiento que ha obtenido con su nueva carrera que, rodeándole, le impide una vida orgánica.

Tom Jones, de Tony Richardson, con guión de Osborne sobre la famosa novela de Henry Hielding y, en menor escala, *Billy liar,* de John Schlesinger, sobre la comedia de Willi Hall y K. Waterhouse, son un primer paso hacia la superproducción. Aunque producidas por compañías inglesas, una y otra, están dominadas por el capital norteamericano a través de la United Artists, su distribuidora mundial. Suponen, dentro de los esquemas tradicionales, el imponerse unas nue-

vas coordenadas, en ambos casos por el lado del humor y la fantasía. *Tom Jones,* la más importante por valores propios y por el éxito mundial obtenido, es un dejar de lado los ambientes obreros y el tono naturalista de las historias, para, conservando el mismo personaje rebelde, situarlo en otro tiempo, siglo XVIII, y acrecentar y centrar su rebeldía por el lado del humor. Pero si aquí la rebeldía se concretiza y en cierta manera es más hiriente por ir de forma clara contra la estructura social, por el desfase histórico y por recurrir con exceso a un erotismo simplista, se corría el peligro, como en gran manera sucedió, de convertir a Tom Jones en un vividor cuyo único objetivo es hacer el amor el mayor número de veces posible, minimizándose el lado político de su grito de protesta. Al mismo tiempo, Richardson trató de adaptar una serie de innovaciones formales que hasta ese momento habían pertenecido al patrimonio artístico de la *nouvelle vague,* y en concreto a *Zazie dans le metro,* de Louis Malle, pero sin conseguir la espontaneidad y engranamiento que todo aquello tenía en los franceses.

The Beatles

En octubre de 1964, después de trece años, un gobierno laborista sube al poder. Consecuencia de este hecho es una mayor amplitud en la censura que, sólo de forma indirecta, beneficiará al cine inglés.

En años anteriores había hecho su aparición una nueva generación que, si nada tenía que ver con la tradición victoriana, quizá tenía aún menos puntos de contacto con la imagen del *young angry men* que el teatro, y de rechazo el cine, habían venido mostrando durante los últimos años. Es una generación despolitizada, cuyo único objetivo es conseguir libertad para hacer lo que quiera y lograr un nivel económico que se lo permita. Como fecha de nacimiento de esta generación se puede tomar octubre de 1962, mes en que se pone a la venta el primer disco de *The Beatles.* A través de su irrupción en la vida pública se va a ir notando lentamente una transformación en el teatro y también en el cine.

Harold Pinter, representante de la rama inglesa del teatro del absurdo y sin duda el mejor de los dramaturgos ingleses contemporáneos, debuta en el cine en 1963 adaptando su obra teatral *The caretaker,* que dirige Clive Donner, una comedia de segunda fila que da lugar al guión de *The servant,* de Joseph Losey, y en 1964 una novela de Mortimer, base de *The pumpkin eator,* de John Clayton. Pinter introduce en el cine inglés lo que podría llamarse la problemática

relacional, la destrucción mutua de las personas a través del trato diario y de sus pequeños y, casi mínimos, sucesos. En *The caretaker* un retrasado mental, que ha sido operado del cerebro, recoge en su casa, una habitación llena de trastos, en la que vive con su hermano, a un vagabundo que no tiene dónde dormir, el resto serán las maniobras del vagabundo para enfrentar a los dos hermanos y conseguir quedarse solo en la casa; pero al final será arrojado.

The servant, aunque sea adaptación de una comedia, no se puede considerar como tal, sino como argumento original, supone la definitiva consagración de su director. Joseph Losey había dirigido su primer largometraje en el 48 en los Estados Unidos, donde continúa trabajando hasta 1951, fecha en la que, para no caer en manos del Comité de Actividades Antinorteamericanas, emigra a Inglaterra. Tras unos años de adaptación y de tener que firmar sus películas con seudónimo por no poseer certificados sindicales, en el 56 comienza a funcionar legalmente. Aunque extranjero, como luego sucederá con el también norteamericano Richard Lester y el polaco Roman Polanski, sus películas y su temática son completamente inglesas. Su temática, principalmente a partir de *Blind date,* va condensándose en *The criminal, The damned* y sobre todo en *Eva,* que cuenta la destrucción de un hombre por una mujer, en esa línea relacional que explota en *The servant,* donde, unido a Pinter y valiéndose de las relaciones amo-criado, hace una perfecta disección del comportamiento en las capas elevadas de la sociedad.

Este mismo año otro de los representantes del teatro inglés del absurdo, Norman Frederick Simpson, adapta *One way pendulum,* siendo dirigida por un nombre de segunda fila, Peter Yates. Como Wesker y los primeros Osborne, Simpson trata aquí de una familia obrera, los Groomkirby, pero en lugar de describirlos en términos naturo-realistas, utiliza un absurdo y una fantasía delirantes, logrando mejores resultados que sus compañeros en el análisis de un grupo humano y de la sociedad en que vive.

Analizadora y canalizadora de la moral de esa nueva generación y rompiendo con lo que hasta ese momento se había considerado como *free cinema,* aparece *A hard's nigth,* de Richard Lester. Valiéndose de *The Beatles,* de un guión original para el cine, del dramaturgo Alun Owen, y de un humor en la línea de los hermanos Marx, Lester muestra su acción destructora a través de un personaje absurdo y sin ningún significado, el abuelo, unos diálogos en la línea del mejor teatro de vanguardia y una carencia de estructura narrativa en el sentido tradicional.

Pero este año no todo son triunfos, Karel Reisz, en *Nigth must fall,* su segunda película, adaptación de una obra teatral de Emilyn Williams, da el último grito «angry», comprobándose la completa superación y falta de actualidad y fuerza del enfoque. A mitad de camino, *Nothing but the best,* de Clive Donner, con un argumento similar al de *Room at the top,* valiéndose del humor y utilizando un gran desenfado, aunque continuador de la línea realista, muestra la todavía vigente división en castas de la sociedad británica y los trabajos de un joven, que llega al asesinato, para poder ascender. Joan Littlewood, que entre otras había dirigido en teatro *A taste of honey,* debuta en el cine con *Sparrows can't sing* sobre una comedia de S. Lewis, arrastrando los mismos traumas teatrales de sus antecesores.

La fijación y límite máximo alcanzado por la libertad nacida en el 64 se establece al año siguiente, pero contrariamente a cuanto podría suponerse, no resulta una revolución en el mundo cinematográfico, un renacimiento o cualquier fenómeno de este tipo, ningún joven debuta y los impulsos de los consagrados se dirigen hacia un tipo de superproducción amorfa orientada hacia el mercado internacional, de forma que esta libertad es únicamente aprovechada por los extranjeros. Mientras Clive Donner realiza *What's new Pussycat?,* tomando como punto de partida la insatisfacción sexual pero abandonando el tono hiriente de *Nothing but the best* y quedándose en lo puramente cómico; Schlesinger trabaja en *Darling,* continuación de su *Billy liar,* y Tony Richardson regresa a Estados Unidos, donde realiza *The loved one,* aún más anodina y falsa que *Santuary.* Losey hace *Kind and Country:* Polanski *Repulsion,* y Lester *The knack* y *Help!*

La más inglesa de todas ellas es *The knack,* tanto la historia del desertor que es condenado a muerte para dar ejemplo, que se cuenta en *Kind and Country,* como la de la neurótica reprimida sexual de *Repulsion* y las nuevas aventuras de *The Beatles* en *Help!,* se desarrollan en Inglaterra, tienen muchas referencias sociológicas concretas, pero, con muy pequeñas variaciones, podían darse en cualquier otro país de Europa Occidental. En *The knack,* por el contrario, Lester, tomando como punto de partida la obra teatral de Ann Jellicoe, continúa el estudio que sobre la juventud inglesa había comenzado en *A hard's nigth,* adaptando al cine las técnicas características del teatro del absurdo. A través de la historia de tres jóvenes, dos chicos que comparten la misma casa, uno que continuamente tiene a la puerta de su habitación una larga cola de esculturales y simétricas bellezas que esperan acostarse con él, y otro desesperado porque desde hace años no tiene ninguna mujer, y una chica provinciana y tí-

mida que llega a Londres; después de una disparatada serie de acciones y diálogos, entre los que sobresale el recorrer media ciudad con una enorme cama, pues los amigos han llegado a la conclusión de que lo que le ocurre es que tiene una cama excesivamente pequeña, la chica irá a parar a su casa y terminará haciendo el amor en esa gran cama; a través de todos estos elementos obtenemos una clara visión de la juventud inglesa y de sus relaciones con sus antecesores. Por primera y única vez no se ha hecho una simple adaptación al cine de lo que previamente ya existía en el teatro, se ha realizado una verdadera transposición de los recursos teatrales a la mecánica cinematográfica. El grito denominador de la juventud contra el puritanismo, y demás lacras de la sociedad que les rodea, tiene una eficacia que ni antes ni después volverá a tener ninguna película. Producida también por la Woodfall es la única, y no creo que sea exagerado decir esto, donde el calificativo de *free cinema* y el de *young angry men* a sus protagonista, es adecuado.

El año 1966 aparece como el final de una época. Donner y Schlesinger, siguiendo la línea de sus antecesores Carol Reed y David Lean, tienden a un tipo de superproducción realizada en Europa pero según las directrices norteamericanas. Polanski, después del estupendo *Cul-de-sac,* donde por primera vez se escribe una historia directamente para el cine siguiendo la línea del teatro de vanguardia, de Pinter en concreto, abandona el país rumbo a USA. Y Tony Richardson, al llevar a la pantalla *Mademoiselle,* sobre un argumento de Jean Genet, apartándose definitivamente de la línea del *free cinema* y de la suya propia, parece haber encontrado su puesto como eficiente artesano realizador de ideas ajenas.

Durante este año se estrena *Sunds of Kalahari,* de Cy Endfield, norteamericano que con Losey llegó a Inglaterra en 1952, huyendo del Comité de Actividades Antinorteamericanas, y que, tras una difícil carrera, ha conseguido realizar una interesante película. Tomando la anécdota, tantas veces empleada, del grupo de pasajeros de un avión que por avería queda incomunicado en medio de un desierto, en lugar de hacer el habitual canto a la humanidad y al trabajo, muestra cómo por instinto de conservación se van matando unos a otros, incluyendo un complicado juego de relaciones eróticas y el fino dibujo del que se erige en jefe, dictador nato con la correspondiente desviación fascista. Aunque de producción inglesa, Endfield ha realizado sus últimas películas en Africa del Sur y sobre temas extranacionales, por lo que hay que considerarle como caso aparte.

Como punto final de lo que durante estos años ha sido el *free cinema* aparece *Morgan a suitable case for treatment,* de Karel Reisz.

Morgan es el Jimmy Porter de hace siete años, el último eslabón posible de una cadena de *young angry men* que ha ido creciendo; de origen obrero y con mentalidad comunista como todos ellos, se ha casado con una mujer de una elevada clase social y, en lugar de vivir en un ático, se han ido a vivir a una casa propiedad de ella y allí han tratado de convivir el neocapitalismo y las ideas revolucionarias: el resultado ha sido el divorcio y el estado mental de Morgan. Incapaz de sobreponerse al suceso, de tratar de dominarlo, se ha visto sobrepasado por él, teniendo que recurrir a un aislarse del mundo, para continuar sobreviviendo, que ha degenerado en una neurosis. Rodeado de los retratos y las ideas de Marx y Trotski, viendo cómo su mujer se entiende con su *marchant,* añorando una pasada etapa de salvajismo, por lo que tiene de simplicidad y de vuelta a unos estados más auténticos, se ve arrojado de la que había sido su casa para terminar en un manicomio cuidando una gigantesca hoz y martillo realizados con flores. Reisz, empleando las técnicas creadas por Lester en *The knack,* ha sabido dar toda la fuerza y la claridad que este punto final necesitaba. Es muy posible que Morgan sea el último descendiente de Jimmy Porter y que ni siquiera en otras direcciones tenga descendencia.

Durante 1966 debutan, suceso que no ocurría desde hacía mucho tiempo, dos hombres que, además, no provienen del teatro. Uno de ellos, David Hart, con *Scruggs,* según los métodos narrativos y la temática de Godard, pero, a pesar del excesivo mimetismo, demuestra una viveza cinematográfica hasta el momento desconocida en Inglaterra. El otro, Peter Watkins, con *The war game,* un documental sobre las posibles consecuencias de la explosión de una bomba atómica en Gran Bretaña, advirtiéndose, a pesar de las limitaciones temáticas, una sabiduría y una fuerza indudables.

Aunque aún sea pronto para hablar, los datos y los nombres son escasos, tal vez en Watkins, en Hart y en otros que les sigan, esté la semilla de un nuevo *free cinema,* verdaderamente *free* y verdaderamente *cinema.*

☆

Como ampliamente explica Peter Brooks en la larga cita inicial, y luego hemos ido comprobando a lo largo de la historia del *free cinema,* cualquier intento de renovación en Inglaterra sufre un proceso de burocratización que acaba por aniquilarlo. Si este proceso de institucionalización de la revolución, que lógicamente debe llegar después del rompimiento a que da origen, es un problema a escala mun-



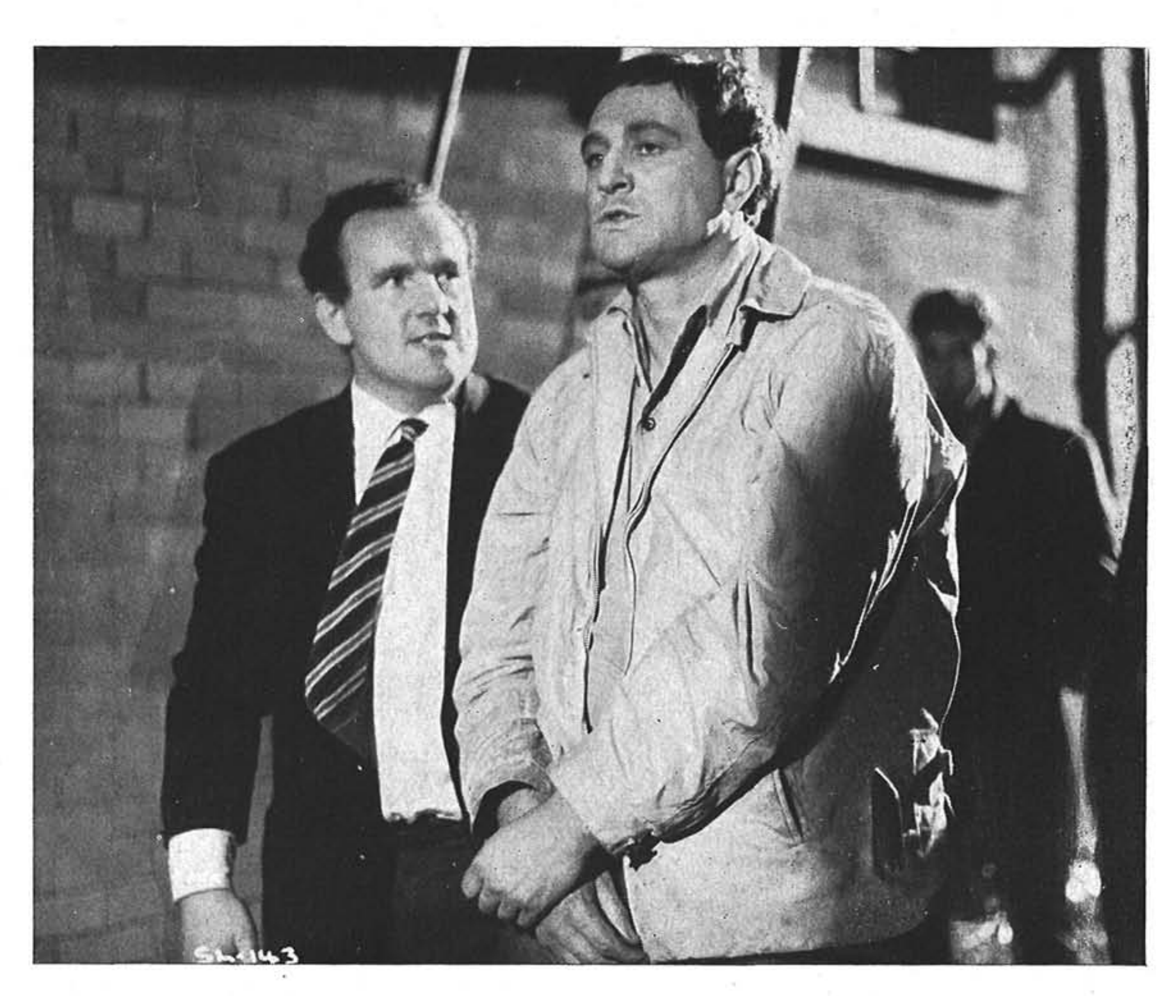
Rachel Roberts y Albert Finney



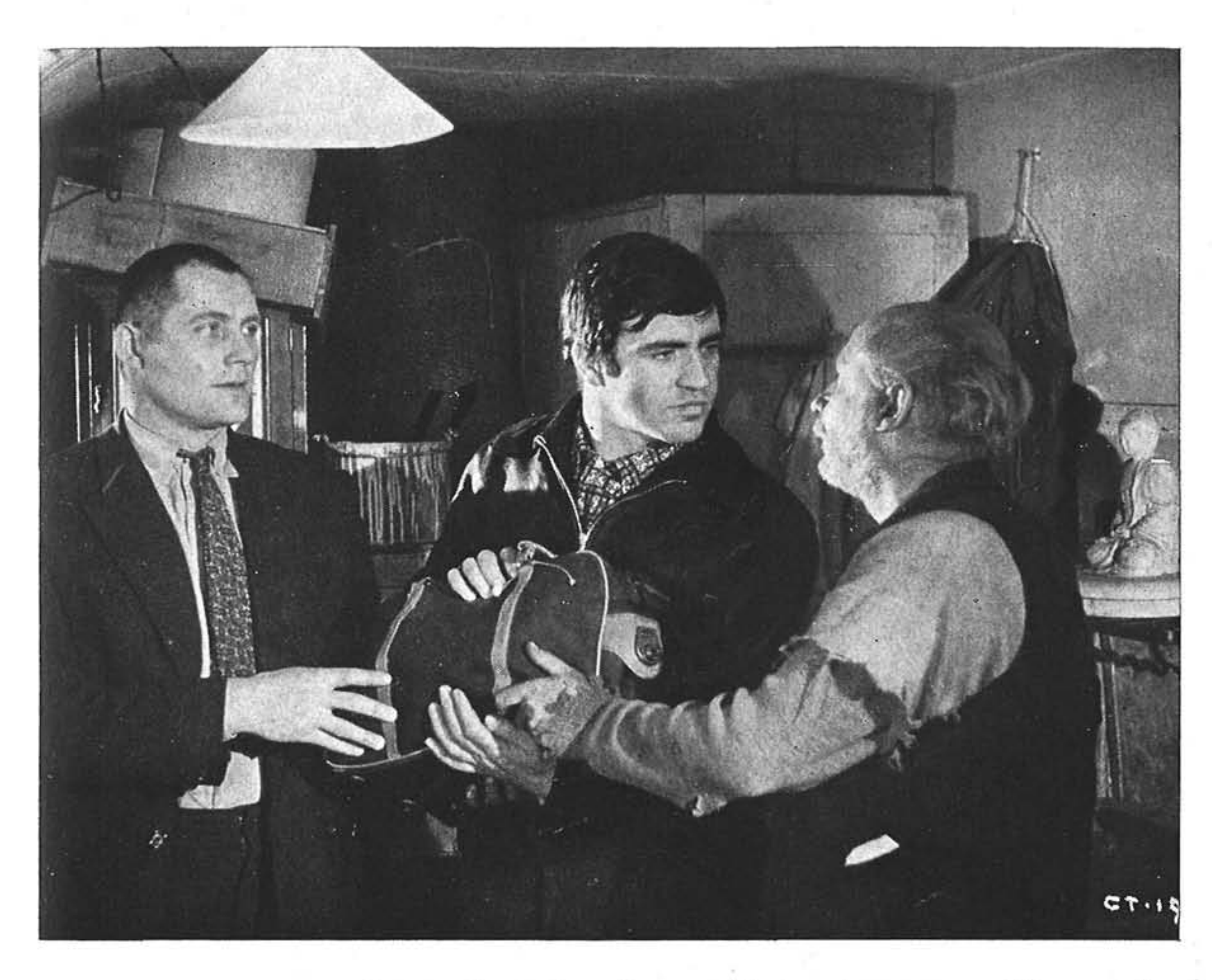
RITA TUSHINGHAM en *A taste of honey*



En *Tom Jones*



COLIN BLAKELY y RICHARD HARRIS en *This sporting life*



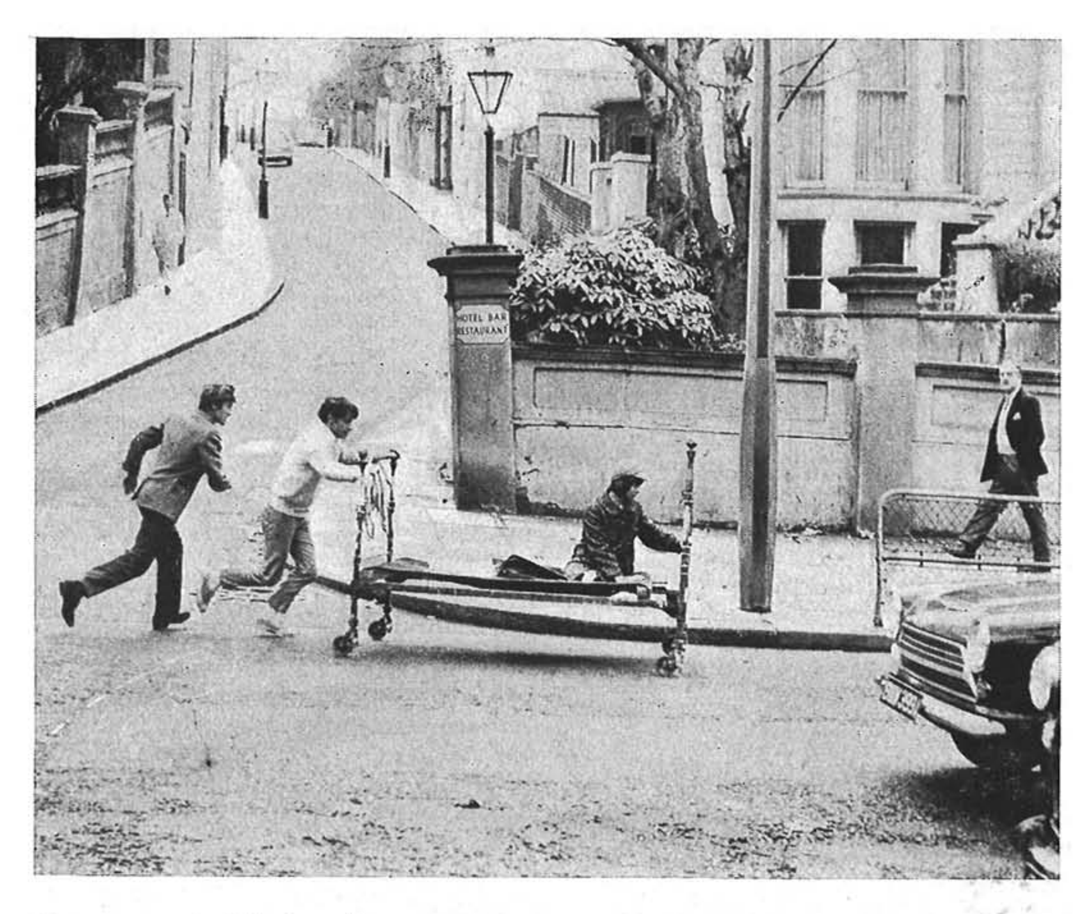
ROBERT SHAW, ALAN BATES y DONALD PLEASENCE en *The caret ker*



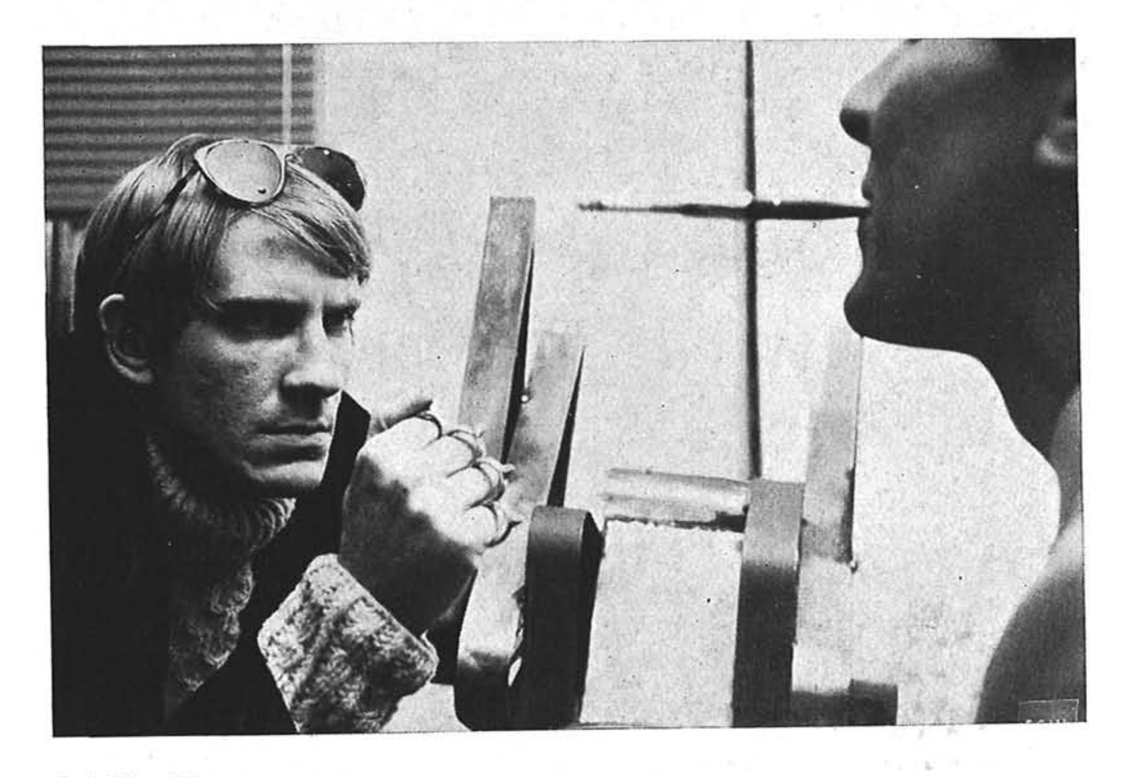
Una escena de *The servant*



Escena de *Qué noche la de aquel día*



Una escena de *The knack*



Del film *Morgan*

dial y de una complejidad que desborda con mucho los límites de este trabajo, en el movimiento cinematográfico británico tiene unas particularidades muy definidas que vamos a concretar.

Si la definición que del intelectual británico hace Peter Brooks puede parecer exagerada aplicada, por ejemplo, a los campos del teatro o la novela, aplicada al del cine parece quedarse corta. Con sólo tres años de diferencia en la fecha de su nacimiento, la calidad del *new english theatre* es muy superior a la del *free cinema,* tanto la media como la de los puntos máximos, nada hay comparable en cine al *Lutero* de Osborne o a *The caretaker* de Pinter. La explicación de este fenómeno, que además difiere de la trayectoria seguida en otros países, donde no sólo es fácil encontrar obras equiparables, sino muchas veces superiores, habrá que buscarla en fenómenos internos de ese proceso de burocratización, concretamente en el colonialismo que encierra.

La producción cinematográfica norteamericana tiene que saltar la barrera del idioma para llegar a otros países, mientras que para su difusión en Gran Bretaña no encuentra el menor obstáculo. Pero este aspecto es el menos importante del colonialismo cinematográfico; pasando por alto el fuerte atractivo que, especialmente para actores y directores, supone la industria cinematográfica norteamericana, y la emigración a que da lugar, llegamos al centro de la cuestión, al hecho, en cierta medida inverso a la emigración, que se ha producido en estos últimos años. Me refiero a la cada vez mayor realización de películas norteamericanas en el extranjero, fenómeno que se inició para liberarse de los fuertes impuestos que graban la producción en USA pero que, actualmente, tiene un cariz muy distinto. No tendría mayor alcance que el encarecimiento de la producción y la ocupación de los estudios si no fuese la primera parte de un meditado plan de inversiones, cuyo segundo apartado se desprende lógicamente del primero: financiar las películas realizadas en el país, en lugar de importar actores y directores y luego irse a rodar exteriores a su país de origen. Si, en menor escala, este fenómeno también se produce en Italia y Francia, en Inglaterra, debido a las facilidades idiomáticas y culturales, adquiere mucha mayor importancia.

Por razones culturales, sociales, políticas y económicas, por su menor repercusión y por la menor necesidad de medios, se rompe el cerco en el teatro primeramente. Cuando pasados tres años, le llegue el momento al cine, la ruptura no se planteará al mismo nivel como ocurre en otras latitudes, incorporando nuevas formas expresivas y nuevos sistemas de producción, por estar todos los hombres dedicados al teatro y estar ya vencidos todos los obstáculos en esta direc-

ción, se parte de una adaptación teatral que, además, se realiza dentro de los moldes comunes de producción. Y en la primera compañía independiente creada, la Woodfall, existe un elevado porcentaje de capital norteamericano. Aunque en unos años Reisz y Richardson consigan hacerse con el total de las acciones, para este momento Richardson ya habrá emigrado temporalmente a Norteamérica y entablado negociaciones para producir *Tom Jones*. El resto del proceso, que se ve facilitado por el nacimiento de un grupo de actores de primera fila—Albert Finney, Rita Tushingham, Tom Courtenay, Alan Bates, Susanna York, Richard Harris, Julie Christie, Vanessa Redgrave—, es únicamente un ir invirtiendo cada vez cantidades mayores hasta llegar a un completo control de la producción.

A partir de 1964 con nuevo auge, y a la sombra de *The Beatles*, el *free cinema* emprende una nueva y más esplendorosa carrera con vida propia, pero en este momento entra directamente en vigor la teoría de Peter Brooks. Según palabras de Heath, ministro de comercio: «George, John, Paul y Ringo son los soportes de la libra esterlina; han aumentado considerablemente nuestras divisas». Un movimiento autónomo, sano, con auténtica fuerza que, además, había sido directamente transmitida al cine, se ve desarticulado. La juventud rebelde entra a formar parte activa, e importante, de la vida económica del país, con lo que, al mismo tiempo que sostiene aquello contra lo que se rebelaba, van neutralizándose y canalizándose sus primitivas y sanas tendencias.

Por todo ello, creo que el *free cinema*, que nunca tuvo la libertad y fuerza que su nombre indica, y contrariamente a lo que la mayoría de sus exegetas ha dicho, en comparación con movimientos similares de otros países, nunca tuvo una gran importancia y, en la actualidad, el largo proceso de burocratización, nacido en el mismo instante de su creación, le ha llevado a una situación de parálisis de la que es imposible que se recupere. Si en el futuro hay que volver a contar con el cine inglés, será naciendo de otros supuestos, nunca resurgiendo de sus cenizas, entre otras razones, y este es su principal problema, porque estas no existen.

Augusto M. Torres
Larra, 1
Madrid - 4

UNA FICHA SOBRE LA POESIA DE JOSE ALBERTO SANTIAGO

En José Alberto Santiago se cumple esa prueba de veracidad que consiste en una ajustada correspondencia entre una forma de vivir y el resultado de una obra literaria. Respecto a su vida, yo diría que, así como hay ideas expresadas en endecasílabos, la existencia de José Alberto Santiago está contenida en su modestia. Diría que ha conseguido hacer habitar dentro de su apariencia tranquila, un poco monacal, a sus años, algunos de ellos particularmente turbulentos. Ustedes pueden verlo, en cualquier momento, accionando con suavidad, hablando en voz nunca muy alta y vestido sin estridencia —todo lo más se permite el uso de chalecos—. Se diría que es un hombre víctima de la buena educación, un hombre para quien la existencia hubiera sido, desde la infancia, una línea continuada: beber con moderación, estudiar y trabajar en horas previstas, descolgar el teléfono durante la siesta, enrollar los tubos de la pasta dentífrica conforme se vacían, acostarse a las once de domingo a viernes y a las doce los sábados. Puede pensarse algo de esto observando su taimada sonrisa. Pero detrás de esa sonrisa hay una dentadura hecha pedazos, y también una vida llena de imágenes contradictorias, inquietas, incluso aterradoras. Por ejemplo, padeció un terremoto, padeció cárcel, padeció neurosis autodestructiva. Alguna vez estuvo a punto de suicidarse. Se enamoró varias veces y sufrió como un perro. Fue desgraciado y fue cruel. Hizo política, disparó armas, le pegaron una vez entre varios. En su país han quedado objetos de su propiedad que no trajo a España: uno de ellos es una pistola. Dirigió e interpretó teatro, leyó con avaricia, escribió un baúl de cuartillas. Hay una fiebre por toda su existencia, arrastrándose desde hace muchos años por las cosas que mira y toca, impregnando su relación con los demás. Hasta el hecho de que sea perito mercantil pierde en él ese carácter cuadriculado que apresuradamente solemos imaginar en tal actividad: pues se ha hecho perito mercantil en medio de sus actuaciones teatrales, sus crisis, su trato apasionado con las mujeres, su pistola; en fin, de-

bió ir hacia la partida doble *como un energúmeno. Desconfíen de su plácida apariencia: guarda la posibilidad de un loco; en efecto, durante una de las incalculables revoluciones argentinas, este salvaje se hizo acreedor de varias menciones como premio al valor. Puedo añadir que, en sus primeros días de vivir en España, las complicaciones de una borrachera lo tuvieron mes y medio en un hospital y le hicieron necesarias varias transfusiones de sangre. Dicho de otro modo: su modestia no es otra cosa que la tapa de un baúl lleno de una aventura vital incalculable.*

Y bien: con sus poemas sucede lo mismo. Una apariencia correcta, modestísima, casi inadvertida, que se puede prestar a equívoco. En una época como ésta, en que se está desarrollando una especie de angustia de las formas expresivas, José Alberto Santiago escribe invariables endecasílabos asonantados. O endecasílabos blancos. O sonetos. Su adjetivación es tan excelente qeu suele pasar inadvertida. Casi nunca condesciende a resultar brillante: eligió resultar expresivo. Lo pintoresco, lo extraordinario, consiste en que cuando uno lee esos poemas, olvida aceleradamente que las ideas que contienen están asonantadas o rimadas. La causa es simple: esas ideas están vivas, se mueven y dilatan sus límites; y los desintegran. Expresadas en técnicas carentes de toda grandilocuencia, incluso introducidas en temas de apariencia sencilla o hasta banal, resultan a veces brutales, de puro evidentes. Expresadas dentro de una constante de modestia, se transforman, por su propia dialéctica, en un acontecimiento. Es el secreto de la madurez. En realidad, no era exclusivamente modestia: era también la seguridad, la solidez del conocimiento. Aparte otros muchos resultados que pueden extraerse de la obra de José Alberto Santiago, yo encuentro en ella uno muy visible: el de que es justamente en la cotidianidad donde reside la auténtica situación extrema. La situación límite no asoma únicamente en el sacrificio espectacular, en el suicidio o en el crimen: habita también en los días, los años, las décadas. El, que alguna vez ha disparado y ha sido blanco de disparos, que alguna vez pensó suicidarse y puede que hasta deseara la desaparición de otros, sabe muy bien que todo eso no es lo único digno de pasión o de horror: también la vida cotidiana es digna de pasión y de horror. Y ahora vemos que el uso del insignificante endecasílabo y el uso de la corbata impersonal no eran gratuitos: al servir

de conducto a la turbulencia de la plenitud establecían de un modo muy visible un hecho que es a la vez filosófico, existencial y estético: la vida es siempre profunda, extrema, maravillosa y brutal, aunque sea pensada en minutos. O, como decía un viejo amigo: el mundo es más grande de lo que dice la geografía. Una vez más he comprendido esa severa, humanista y sobrecogedora verdad en la obra poética de José Alberto Santiago.—FÉLIX GRANDE.

VEINTE SONETOS PEQUEÑO-BURGUESES

POR

JOSE ALBERTO SANTIAGO

A Francisca Aguirre

«La realidad se encarga de hacer la crítica de todas las filosofías.»

SILVERIO LANZA

EL TIEMPO

Unos dicen que el tiempo es pura historia.
Estrépito de gente. El mecanismo
de la tierra mejor. Un optimismo
posible. Razonable. Sin euforia.

Otros juzgan que el tiempo es la ilusoria
variedad de lo eterno. Lo sí mismo
a la altura del hombre. Un silogismo
instrumental. Las vueltas de la noria.

Hay quienes lo suponen el contento
de un dios con infinito pensamiento
que hizo el hombre y las cosas de sapiente.

Bien sé que son teorías infructuosas.
Pero al menos parecen ingeniosas.
El miedo, como el tiempo, es sorprendente.

RECUERDO

Vos sabés, che Santiago —me decía
con la boca pastosa por el vino—,
que yo no soy borracho, soy mezquino:
me falta un brazo y pelo. Y se reía.

Yo andaba con problemas. No tenía
trabajo ni dinero. Mi destino
me parecía un torpe desatino:
tan escritor y pobre, a dónde iría.

Mucho tiempo después alguien, de paso,
se refirió a su muerte como a un caso
de muerte accidental: apoplegía.

Hoy lo recuerdo todo: mi tristeza.
Su risa solitaria en mi certeza.
Y que supuse que lo comprendía.

INFIDELIDAD

... y antes he sido infiel y luego el día
y luego alguna imagen terca, puerca
—límite impenetrable lejos, cerca—
y luego convivir en agonía

y antes una aventura que temía
y antes muchas palabras y otra terca,
puerca ilusión de que saber acerca
y el sentimiento no es sabiduría

y entonces cómo fue y las descripciones
que alumbran el ridículo en los dones
que se vuelven absurdos en las manos

y el sufrimiento en todo, por supuesto,
antes de hablar y luego y sólo esto
por toda conclusión: somos humanos.

PADRES

Hijo mío: los padres son celosos
guardianes de la ley en comprimidos
del tamaño de un puño. Convencidos
de ser lo conveniente y generosos.

Tienen hijos planchados. Silenciosos.
Con las piernas inútiles. Hundidos
en sillones con funda. Reprendidos,
en previsión. Corteses. Respetuosos.

Los padres se visitan y se exhiben
los hijos educados. Ellos viven
para sus hijos, toda su esperanza.

Después el hijo crece. Hereda oficio.
Llega a padre. Se aboca al sacrificio.
La vida se le vuelve una venganza.

RELACIONES PUBLICAS

... a veces no me entiendo con la gente
y aunque es fácil creerla equivocada
y usar la comprensión como estocada
que perdona el error condescendiente

y uno pueda sentirse justamente
persona con sentido entre la espada
y la pared de otro, acongojada
por tanta humanidad insuficiente

yo debo ser no más un bicho raro
si no logro entender quiero ser claro
aunque en explicaciones me destroce

y esto, en verdad, no es bueno —me complica—
una persona seria no se explica:
es evidente que me falta roce.

VIEJA

Hoy he visto una vieja únicamente.
Era, varios vestidos, pobrecita.
Con agónico andar, por la orillita
de las paredes iba tercamente.

Yo pensé en la vejez. En el sufriente
horroroso cortejo que se agita
sin comprender. Yo recordé la escrita
noción de la vejez que se presiente.

Sin embargo un instinto de alegría
en su rostro estragado sonreía:
el saber simplemente que se existe.

Y yo pensé que estaba equivocada.
Que yo también. Que no sabemos nada.
Y que la vida es triste. Poca y triste.

EL DESEO

El deseo —recuerdo— era terrible.
Es curioso ser joven. Me dolía
tener deseos porque no podía
soportar su fracaso indefectible.

Yo pensaba que todo lo posible
era la realidad. Que viviría
todo lo que deseara cada día.
Pero real es sólo lo vivible.

Quiero decir, la realidad que alcanzo
nunca es igual a la que me abalanzo:
resulta simplemente la que puedo.

Antes, cada deseo era un fracaso.
También ahora. Y duele. Pero acaso
ya sé qué es el dolor y qué es el miedo.

NIÑOS

Algún día se mueren de su vida
—una vida de moscas y de gritos—
los más pequeños pobres. Desnuditos
de pantalón. Juguetes. Ley. Comida.

Escapados del vino, de la herida
del vivir de sus padres, de los ritos
de la injusticia, buscan papelitos.
Latas. Botones. Huesos. Pan. Salida.

Los más pequeños pobres se recrean.
Fuman puchos. O piden. O pelean.
Tiran piedras o roban. Miran gente.

Algún día se mueren. Eso es todo.
Tal vez mueren de hombres u otro modo.
No sé. Yo los escribo únicamente.

EL MONSTRUO

Tardo en objetivar mis reacciones.
No es fácil conocer un subconsciente
que no acepta vivir oscuramente
y se empeña en llenarme de obsesiones.

Tardo en asimilar sus convulsiones
de monstruo temeroso. Es muy frecuente
que sorprenda su rastro de repente,
que descubra roídas mis razones.

Y aunque todo es normal en apariencia
suele atemorizarme su inconsciencia
que no se inmuta cuando me equivoco.

Podría suceder que descubriera
—con una lucidez ya pasajera—
que soy mi subconsciente y estoy loco.

MAESTRO

... y yo oigo al maestro convencido
de ser maestro y es un pobre viejo
hablando ciegamente del añejo
mundo donde vivió que no ha existido

tal vez por su entusiasmo sin sentido
ya que tanto entusiasmo es un bosquejo
de evidente torpeza ante el complejo
mundo que sin saber ha convivido

pues mientras él pensaba en la pureza
el mundo se rompía la cabeza
con bombas, genocidios y tortura

y me aterra que llegue el cierto día
en que me han de mirar con ironía
empañada en cariño y amargura.

CASTIGO

Este niño que llora tras la puerta.
Que llora dentro mío. Que me abruma
con tantas cosas que no sé. Que suma
su llanto cierto a mi razón incierta.

Este niño que duele. Que despierta
a la buena noción entre la bruma
de un urgente deseo al que mi suma
sabiduría sólo desconcierta,

me ve como un verdugo. Un desvalido
verdugo, si se piensa. Entristecido
por cómo pasa todo. Por la vida.

Algún día en el llanto de mi nieto
aprenderá —supongo— qué completo
que resulta dejarlo sin salida.

DOCTRINAS

El mundo únicamente es agradable
a través de doctrinas. Si acontece
sin las rejas de un orden, nos parece
un absurdo lugar inhabitable.

Es así. Nos asusta. No hay culpable.
El mundo por su lado muere y crece.
Entonces meditamos y aparece
un mundo —sólo un orden— razonable.

El mundo, mientras tanto, continúa
pese al orden. Es más, lo desvirtúa.
Lo enreda hasta dejarlo descompuesto.

Pero volvemos a inventar un orden.
Un mundo que los hechos no desborden.
El mejor de los mundos, por supuesto.

RUIDO

Hijo mío: tu padre está nervioso.
Ya sabes cómo es eso: tiene el grito
y la angustia aprontados. Si oye un pito
siente que estalla el mundo o se abre un foso.

Tú comprendes. El piensa. Un trabajoso
quehacer que cierta gente vuelve un rito
—para que no les dañe— calladito.
Que no sirve de pan y es peligroso.

Tú sabes, hijo, que la vida es dura.
Que queremos jugar. Que da amargura
saber que mucha gente no ha comido.

Necesito tu ayuda. Acaso luego
haya oportunidad para otro juego
y la alegría no parezca un ruido.

DISCUSION

... pero mantuvo que la vida es buena
aunque la fiebre aumente por la tarde
y lanzarse a vivir es un alarde
como firmar él mismo su condena

porque el cuerpo no es barro sino arena
a pesar de la Biblia y es cobarde
al dolor cuando el pecho a veces arde
y estar enfermo en general da pena

puesto que impide usar el arrebato
que le llaman vivir y es un mal dato
si uno lo mide en tiempo de alegría

aunque la vida es buena cuando toca
considerando que resulta poca
y era evidente ya que se moría.

METAFISICA, CLARO

1

Metafísica, claro. En este día
de adolescente primavera. En este
día cursi vestido de celeste
hay que seguir haciendo lejanía.

Metafísica, claro. Convendría
hablar de los problemas este-oeste.
Meditar sobre bombas. Y aunque cueste
usar como fusil la simpatía.

Porque en verdad es sólo por la ausencia
de algún anticiclón la transparencia
del cielo. Este sol tibio. El paso lerdo.

Un cambio de isotermas e isobaras
el viento niño, las hojitas raras.
Metafísica, claro. Estoy de acuerdo.

2

(Metafísica, claro. El mundo gira.
Lo dice una canción —puesta la ciencia
de acuerdo con el arte— y mi conciencia.
Mi mala sombra individual que expira.

La pobre ya fracasa. Ya suspira
por canciones que oyó en su adolescencia
aunque siga de tema la experiencia
amorosa del tiempo de la lira.

La pobre no consigue la mirada
brillante de los jóvenes. Ya nada
puede hacer sino ir tras de la ola.

La pobre pone risa de entendida
como aferrando un mundo que la olvida.
La pobre cada día está más sola.)

3

Metafísica, claro. Los zapatos
que transportan mis ojos por las calles
llenas de prendas de mujer. Y talles.
Y aromas. Y altavoces. Sol de a ratos.

Los ojos divirtiéndose en retratos
al natural, es cierto. Verdes valles
que esperan mi visita. Los detalles
del confort: un fusil. Libros baratos.

Comprar un diario por llenar bolsillos.
Tomar café a la crema. Cigarrillos.
Más tarde un vino. Luego una empanada.

Y andar entre la gente enamorado
de la gente. De ser. Del olvidado
saber de la alegría: no hacer nada.

DESPEDIDA

... cuida mi corazón pues va contigo
dije con tono medieval, llovía
sobre el muelle mugriento y yo temía
enfermar tontamente sin abrigo

y despedirme siempre es un castigo
pero esa vez incluso parecía
estúpido además y proseguía
llevas mi corazón como testigo

ya se sabe, los celos patológicos
que en caso de aventura son los lógicos
porque hace mal jugar con las personas

y una aventura es simplemente abuso
querer a una persona por su uso
aunque yo concluyera y me abandonas.

SORPRESA

Me sorprende mi cara en el espejo.
Me sorprende mi cara inconsecuente
porque no me conozco: soy la gente
en cuyo rostro sé que me reflejo.

A veces soy más joven o más viejo
de lo que me supongo. Un rostro enfrente
me cambia. Me comporta diferente.
Porque vivir no es tiempo, es más complejo.

Por eso no me sé. Detrás del ojo
debiera estar mi yo como un manojo
de mi conciencia que me separara.

Pero mi yo es apenas un intento
de aferrar un continuo movimiento
y ni siquiera sé cómo es mi cara.

FINAL

Otro día perdido. El tiempo pasa
y compruebo en angustia mi impotencia
para vivir sabiendo. Y la insistencia
con que el mundo me burla y me rebasa.

Y aunque pienso la vida más escasa
que el plazo que sugiere la existencia,
compruebo que al pasar la adolescencia
y antes de la vejez, también fracasa.

Compruebo que mi mundo previsible
no abarca únicamente lo posible,
se compone también de lo impensado.

Y compruebo, además, que el pensamiento
resulta racional si es un intento
semejante a la vida: limitado.

José Alberto Santiago
Alenza, 8, 2.º D
Madrid-3

CRISTIANISMO ILUSTRADO Y REFORMA POLITICA EN FRAY MIGUEL DE SANTANDER

POR

ANTONIO ELORZA

INTRODUCCIÓN

No hay gran riqueza de obras políticas en los años que transcurren entre 1789 y 1808, de innegable oscurecimiento para nuestra Ilustración. Salvo la exposición contrarrevolucionaria de 1792 a 1794, son muy pocos títulos a situar entre las *Cartas* del conde de Cabarrús y los primeros folletos que salen a la luz en la primavera de 1808. Entre éstos figura uno cuya fecha es en diez años anterior, en Toro el 24 de marzo de 1798, y va firmado con el criptónimo «fr. M. S.»: su título es *Carta de un religioso español amante de su patria, escrita a otro religioso, amigo suyo, sobre la constitución del reino y abuso del poder.* Para nosotros, su interés deriva no sólo de que su contenido revele una mentalidad favorable a la revolución de Francia, sino por constituir una fuerte crítica realizada desde supuestos liberales, de las instituciones políticas del antiguo régimen en España. El historiador francés Pierre Vilar afirmaba recientemente ser «la guerra de 1808, a la vez guerra nacional y revolución, pero más próxima a los problemas franceses de 1789, en el enlace posible del antiguo régimen con el individualismo capitalista, que de cualquier otra revolución contemporánea de base». En buena medida, la *Carta* es una prueba más de esa proximidad; muestra primero de una subyacente rebeldía en los años de reacción de Carlos IV, la aparición pública en 1808 tiene lugar entre otros panfletos y hojas que dan los primeros perfiles ideológicos del levantamiento. Miguel Artola, en *Los orígenes de la España contemporánea,* la sitúa como la primera de las «cuatro verdades» que Isidoro de Antillón entrega a la nación española para mostrar la necesidad de la elaboración de un texto constitucional. Según Antillón, su impresión tuvo lugar en Madrid, en el verano de 1808, durante los meses que siguieron a la primera salida de los franceses, agotándose muy pronto. Artola la inserta como obra anónima en su bibliografía y también recoge su existencia Miguel de los Santos Oliver como «de autor incógnito» en su *Mallorca durante la primera revolución (1808 a 1814).*

Sin embargo, los dos ejemplares que pude localizar en la Biblioteca Nacional de Madrid permiten emitir una hipótesis con un alto

grado de verosimilitud acerca de la identidad del autor. En la primera página de uno de ellos, una anotación manuscrita consigna escuetamente: «ésta es del P. Santander, misionero apostólico». La misma paternidad se apunta, más por extenso, en el ejemplar del fondo Usoz:

> «Esta carta es del P. Santander, arzobispo luego de Zaragoza, al padre fray Diego José de Cádiz, famoso capuchino en su tiempo. El fraile Santander se afrancesó en 1808-14, y escribieron contra él. Esta carta se imprimió en Madrid, por el librero Sojo, en el a. 1820; costó 2 rs. 12 5º m. 1849.
>
> Cuando Santander fue arzobispo, desnudó un día a la Virgen del Pilar delante de los zaragozanos para mostrarles que era de madera y no de carne, como ellos creían, ¡y aquí habla de imágenes sagradas! Los clérigos y frailes se contradicen siempre» (1).

El curioso anotador acierta al designar al padre Santander como autor del escrito, pero yerra al decir que fuera arzobispo de Zaragoza, de cuya archidiócesis, empero, alcanzó el grado de obispo auxiliar y gobernador eclesiástico. También fue afrancesado y es lógico, según veremos más adelante, que dirigiera la carta a su amigo el padre Cádiz; respecto a la anécdota alusiva a la Virgen del Pilar, carecemos de noticias, y es posible fruto de una tradición oral adversa al buen fraile, en cuyo modo de obrar cuadraban muy bien semejante tipo de acciones. Es extraño, de todas maneras, que no la mencione el feroz crítico de su conducta bajo Fernando VII, el mercedario Manuel Martínez. Queda en controversia el dato, aparentemente preciso, de la impresión por Sojo en 1820. Habría entonces dos ediciones, una en 1808 y otra de 1820, dos apariciones en momentos oportunos y significativos para la causa liberal. La primera tuvo sin duda lugar, pues su recensión figura en el folleto de Antillón, de 1810, pero el punto dista de estar, a nuestro modo de ver, claro, por pertenecer todos los ejemplares que hemos manejado a la misma impresión, sin que figure lugar ni año de la misma.

La atribución que hacemos de la carta al padre Santander no descansa, naturalmente, sólo en las anotaciones precitadas. Efectivamente, sus iniciales eran «fr. M. S.», y residía en Toro en la fecha —24 de marzo de 1798— que cierra el escrito. La confirmación viene dada por el cercano parentesco entre el estilo literario y el de otras

---

(1) Agradecemos, en primer término, a Gonzalo Anes Alvarez, profesor de la Universidad de Madrid, el haber facilitado al autor de estas páginas el ejemplar de su posesión y, por tanto, la toma de contacto con el tema estudiado. La signatura del ejemplar Usoz en la Biblioteca Nacional es U-1283. El otro ejemplar anotado, Cª 388-14, de nueva catalogación (antiguo fondo Fernando VII, sin catalogar). En la Biblioteca Nacional existe un tercer ejemplar, que no hemos llegado a ver.

cartas a familiares y amigos, hechas públicas por el mismo Santander, con repetición de locuciones —como el «¡ay cosa!»— no muy frecuentes en el lenguaje escrito; y, sobre todo, el saber, por obras posteriores, que el capuchino era íntimamente favorable a la Revolución francesa y enemigo de los «abusos del poder» que continuamente experimentaban los súbditos de Carlos IV. Concretamente, entre la *Carta* y algunos párrafos de la apología escrita en 1809, como respuesta al padre Callosa, sólo existen la diferencia temporal de once años y una intención diversa, al enjuiciar unos hechos en cuyo sesgo ambos escritos son coincidentes.

Datos biográficos: el afrancesamiento

Pero, ¿quién era este fray Miguel de Santander? La anotación manuscrita del ejemplar Usoz ya nos ha dicho algunas cosas, que se completan al advertir que el redactor de uno de los primeros testimonios de radicalismo liberal a fines del setecientos fue uno de los grandes predicadores del período, precedido en fama solamente por el celebérrimo fray Diego José de Cádiz (muerto en 1801 y beatificado luego por León XIII), y cuyas doctrinas para misión y ejercicios espirituales alcanzan ediciones hasta 1851 y 1911, respectivamente.

Su larga vida, de casi nueve decenios, tuvo comienzo en Santander, el 25 de febrero de 1744, siendo coetáneo, por tanto, de Jovellanos. Su nombre real era Miguel Suárez Vitorica, trocado en Miguel de Santander a su ingreso en la Orden Capuchina, en 1764, después de una etapa de estudiante en la Universidad de Alcalá de Henares. Al período de formación en la Orden sigue el período de misiones, en que Santander va ganando una fama creciente como orador sagrado, al precio de recorrer incansablemente durante veinte años las aldeas y pueblos del norte español. Algunos de sus éxitos, como el alcanzado en 1785 en El Ferrol, fueron estruendosos. Paralelamente traba relación epistolar con multitud de personas (capellanes, monjas, magistrados, particulares), y se gana la amistad del intransigente fray Diego José de Cádiz, acérrimo enemigo primero de las sociedades económicas y después de la Revolución. Es él, paradójicamente, quien promueve la publicación de los escritos de Santander, y los prologa en forma elogiosa. Por fin, el 20 de febrero de 1803, Miguel de Santander abandona su puesto de guardián del convento de Capuchinos de Toro para ser consagrado, por el arzobispo Arce, de Zaragoza, obispo de Amizón y auxiliar de la archidiócesis. La ceremonia tuvo lugar en el templo madrileño de los Capuchinos del Prado. En abril

de 1808, y seguramente por roces con el mismo Arce, a quien acusará de «hechura de Godoy», sale de Zaragoza. La toma de la ciudad por los franceses, en marzo de 1809, le encuentra en Valdealgorza, lugar cercano a Alcañiz, desde donde acepta la invitación bonapartista y regresa a la ciudad, recién conquistada por el general Lannes, recibiendo como obispo auxiliar, en la catedral, el juramento de fidelidad al rey José I. Desde Valencia, otro capuchino, el padre Pablo de Callosa, escribe la primera crítica de su conducta política, a la que responde enérgicamente. En enero de 1810 es nombrado, por las autoridades afrancesadas, obispo de Huesca, ciudad en que encuentra la oposición del Cabildo para tomar posesión plena, y en el verano del mismo año, según Martínez, recibe la designación de arzobispo electo de Sevilla. Permanece en Zaragoza hasta la salida de los franceses, en el verano de 1813, refugiándose primero en Montpellier y luego en Bagnères para ser más tarde conducido al interior de Francia. Durante el trienio liberal regresa, como otros afrancesados, y pasa a la ciudad natal de Santander. En el lugar santanderino de Santa Cruz de Iguña acaece su fallecimiento, el 2 de marzo de 1831, a los ochenta y siete años de edad.

Tenemos anotadas como suyas, al margen de la *Carta,* las siguientes obras:

- *Doctrinas y sermones para misión* (Madrid, 1800). Segunda y tercera ediciones, ambas en Madrid, de 1802 y 1808. Con algunas alteraciones, se reeditaría en Barcelona (1851) bajo el título *Pláticas doctrinales para misiones.*
- *Retiro espiritual para los sacerdotes* (dos tomos; Madrid, 1802) y *Ejercicios espirituales para sacerdotes* (segunda edición, dos tomos; Madrid, 1804).
- *Ejercicios espirituales para las religiosas* (Madrid, 1814). Nueva edición, Madrid, 1911.
- *Sermones dogmáticos* (Madrid, 1805).
- *Sermones panegíricos de varias materias, festividades y santos* (dos tomos). Segunda edición, en Madrid, 1803. Tercera, también de Madrid, 1814.
- *Cartas familiares y otros opúsculos en prosa y verso* (Madrid, 1805).
- *Apuntaciones para la apología formal de la conducta religiosa y política del Ilmo. Sr. fr. Miguel Suárez de Santander. Respuesta de este ilustre Prelado a otra muy irreverente y calumniosa que le escribió e imprimió en Madrid, en el año de 1815, el P. fr. Manuel Martínez, Mercedario calzado.* Sin lugar de edición, 1817.

Completándose la bibliografía con las dos obras de este último, que completan la polémica, incluyendo la segunda textos del propio Santander:

— *Los famosos traidores refugiados en Francia, convencidos de sus crímenes; y justificación del Real Decreto de 30 de mayo,* por F(ray) M(anuel) M(artínez), M(ercedario) C(alzado). Madrid, 1814.
— *Nuevos documentos para continuar la historia de algunos famosos traydores refugiados en Francia. Respuesta de Fr. Manuel Martínez, Mercedario Calzado, a la carta que desde Montpellier le escribió el Ilmo. Sr. Santander, Obispo auxiliar de Zaragoza, y el apéndice a la representación que D. Francisco Amorós,* soi-disant *Consejero de Estado español, dirige a S. M. el Rey D. Fernando VII.* Madrid, 1815.

Entre el conjunto de obras de Santander que acabamos de enumerar, las de mayor relieve son las *Apuntaciones,* como relato de sus idas y venidas polémicas como afrancesado, y los opúsculos y cartas de 1805, para entrever la posible actitud en los años 90 hacia los sucesos de Francia. También son útiles a estos efectos algunos de sus *Sermones panegíricos,* cuya edición va además acompañada de dos interesantes exhortaciones a sus paisanos montañeses: una, instándoles a constituir y formalizar una sociedad económica, y otra, posterior, a defenderse de la invasión del ejército convencional.

Porque las dos épocas críticas de la vida de fray Miguel de Santander, como denuncian los hechos escuetos, son la de su afrancesamiento y la de la Revolución. Invertimos el orden cronológico para su estudio, al explicarse mejor esta última en función de la primera.

El afrancesamiento de fray Miguel de Santander dio, ciertamente, mucho que hablar a sus contemporáneos y bastante menos a los historiadores, conforme se iba apagando el eco de su actitud y el recuerdo de su fama como misionero. Todavía se ocupa tangencialmente de él Menéndez Pelayo; Miguel Artola incluye las *Apuntaciones* en la bibliografía que sigue a su estudio *Los afrancesados,* y Hans Juretschke le cita en alguna ocasión, dando cuenta de sus nombramientos en 1810 y de su debilidad de carácter en *Los afrancesados en la guerra de la Independencia.*

En cambio, la lectura de los textos de la época denota la sorpresa de sus contemporáneos por la deserción de Santander de las filas del clero nacionalista y antifrancés. No hay duda de que Santander, evitando primero tomar partido claramente, jugó con oportunismo la carta de entrar en Zaragoza cuando acaba de ser conquistada por

el ejército francés, y puede suponerse que la guerra se inclina decididamente de su lado. Como obispo auxiliar, predica el cumplimiento estricto de la capitulación, y recibe, como decíamos, el juramento de fidelidad de las autoridades al rey José. La reacción no se hace esperar, y proviene de su misma Orden: desde Valencia, el también capuchino Pablo de Callosa escribe una primera crítica de su vinculación política con los invasores. «Habiendo sido el P. Santander un religioso edificante», lamenta el definidor (2), que «toda esta virtuosa conducta en ambas esferas se haya mancillado quedándose entre los franceses después de conquistada Zaragoza», y, especialmente, al predicar sermones en que se elogia a Napoleón y solicita la obediencia al monarca intruso.

No transcurren tampoco muchos meses sin que, en el mismo curso de 1809, le replique Santander con una *Apología de su conducta pública*. En ella se esfuerza el afrancesado por atribuir al azar su ida a Zaragoza, pero no por eso deja de describir con negras tintas el desorden que en el año anterior siguió al levantamiento popular:

> «Durante aquella época tenebrosa —advierte a Callosa (3)— cundía el desorden por los pueblos y se cometían impunemente las mayores atrocidades. Todos se metían a mandar, nadie se sujetaba a obedecer; y con el especioso título de defender la patria, se denostaba y robaba a los hacendados, se arrancaba de los brazos de sus padres y esposas a la juventud.»

En este «tiempo de anarquía horrible», cualquiera que intentase manifestar opiniones adversas a las comúnmente aceptadas, recibía por su franqueza el apelativo de afrancesado, quedando bajo la amenaza de «los más duros tratamientos». No obstante, cuando habla de los franceses se cuida de denominarles «nuestros enemigos», aunque quede fuera de dudas su victoria militar. Su paso a Zaragoza es justificado por no ser sino el traslado de un lugar ocupado (Alcañiz) a otro, y el desempeño en él de sus obligaciones como prelado no puede estimarse obra de traidor. «Tenga usted bien presente esta verdad —concluye (4)—, para que guarde el dictado de traidor con que me favorece, para sí mismo y sus valencianos, luego que les llegue su turno de ver rendida Valencia.» Como en 1793, tampoco ahora San-

---

(2) En *Apuntaciones para la apología formal de la conducta religiosa y política del ilustrísimo señor fray Miguel Suárez de Santander;* s. l., 1817, página 180.

(3) Fray Miguel de Santander: «Apología que de su conducta pública escribió el obispo auxiliar de Zaragoza en el año 1809, defendiéndose de las calumnias contenidas en un escrito que le dirigió el reverendo padre definidor fray Pablo de Callosa, del Orden de Capuchinos de la provincia de Valencia», en *Apuntaciones*, p. 194.

(4) *Ibídem*, p. 197.

tander duda de que el éxito de las armas se inclinará del lado francés. Su labor se ha ceñido a dar culto a Dios en Zaragoza de la mejor manera «sin que obste a esto la presencia de nuestros enemigos, ni su concurrencia personal».

La adhesión política queda explicada, en cualquier caso por el argumento tradicional en el grupo afrancesado: la renuncia de la familia reinante a ejercer sus derechos en favor de Napoleón. ¿Por qué aferrarse a unos gobernantes que nada han hecho por ganarse la fidelidad del pueblo? Aparece aquí la idea central en la *Carta,* del desorden y abuso de poder con los últimos Borbones y, concretamente, bajo Godoy. De suerte que algunos párrafos de la apología pasan a constituir las pruebas fundamentales para considerarle autor de aquélla. Santander escribe en 1809:

> «Veinte años había que aguantaba la pobre España todos los desórdenes que son consiguientes a un gobierno inepto y arbitrario. Sus tranquilos habitantes seguían con disgusto, pero callados, el rumbo o el derrumbadero por donde quería llevarles un Guardia de Corps entronizado.»

para continuar:

> «Lo que parece inconcebible es el aguante y silencio permanente del pueblo oprimido. Todos veían la nación al borde de un precipicio, todos sufrían y todos callaban. Gracias a Dios el P. Santander no calló, y tal vez fue el único que por aquel tiempo osó rebatir en una alocución impresa y dirigida a los montañeses y vizcaínos, la célebre proclama *Valerosos españoles,* haciendo ver la absurda idea de persuadirlos que los franceses volverían las espaldas en la presencia de nuestro cadavérico ejército» (5).

Entre la anarquía que le presentaban las zonas rurales sublevadas y el recuerdo del despotismo, la elección por el bando afrancesado era en Miguel de Santander del todo coherente. Sólo de él podía esperar una racionalización de la sociedad y la política españolas apoyada en un constante mantenimiento del orden y las jerarquías establecidas. Como veremos a través de sus opúsculos, el afrancesamiento cultural de Santander era notable, y si en la *Carta* nos muestra su aprobación al planteamiento de los revolucionarios franceses y en varios sermones hay una fuerte y tópica crítica de la Francia jacobina, una nota colocada en la edición posterior de la exhortación a los montañeses precisa plenamente su actitud. «Cuando se hizo esta exhortación —hace notar Santander— aún no había conseguido la Francia suficiente autoridad para contener los desórdenes que trae

(5) *Ibídem,* pp. 183 y 184.

consigo una revolución» (6). Conseguida la reordenación del proceso revolucionario, éste es plenamente aceptado por Miguel de Santander. Su alineación con las fuerzas bonapartistas en 1809, como en sentido inverso la del clero reaccionario, estaba fijada de antemano.

La recompensa momentánea fue el obispado de Huesca, cuya toma de posesión por Santander será en adelante calurosamente debatida. De acuerdo con sus propias afirmaciones, nada hubo de singular en ella; según su apasionado crítico, el mercedario Manuel Martínez, Santander, nombrado por José Bonaparte, solamente pudo tomar posesión al amparo de las armas francesas y contra la voluntad del Cabildo. Hacia esta segunda interpretación escoran los resultados obtenidos de pasar revista a las actas del Cabildo catedralicio por un historiador local anónimo de los primeros años de nuestro siglo. De acuerdo con las actas capitulares, parece que el 8 de enero de 1810 fue anunciado por el general Suchet el nombramiento de Santander como obispo oscense para, de forma significativa, enviar a la cárcel al día siguiente al vicario capitular, don Lorenzo López. Tienen de nuevo lugar el 3 de febrero fuertes discusiones entre el Cabildo y Santander, al proponer aquél que gobierne el nuevo obispo en su nombre mientras no reciba la confirmación eclesiástica de su nombramiento, escudándose el capuchino en las autoridades francesas y tomando definitivamente posesión dos semanas más tarde. La retirada del ejército bonapartista, en el verano de 1813, cerraría el problema (7). Al menos en su aspecto religioso, porque a escala personal Santander quedaba expuesto, no sólo al destierro, sino a la pluma de los enemigos de la acción afrancesada. El mes de mayo de 1814, poco propicio para los protagonistas de la Constitución liberal, tampoco lo sería para los seguidores del rey José. Las apologías y adhesiones esbozadas por éstos tendrán por eco el decreto condenatorio de 30 de mayo, adverso a su repatriación, y las acusaciones más duras por parte de los corifeos del nuevo orden político. Este es el caso del mercedario fray Manuel Martínez, profesor en la Universidad de Valladolid y protagonista de una intensa actividad en el período bélico, que le lleva de oscilar entre las filas liberales y el bando servil para, finalmente, resultar un devoto apologista de la política represiva de Fernando VII, con un folleto encaminado, sin duda, como insinuaron sus adversarios, a borrar los lunares de un pasado liberal por él mismo reconocido: *Los famosos traidores refugiados en Francia,*

---

(6) En *Sermones panegíricos de varias materias, festividades y santos*, 3.ª ed., páginas 353 n. Madrid, 1814.

(7) M. S.: *El padre Santander y los franceses en Huesca (1810-1813)*. Huesca, 1908.

convencidos de sus crímenes, del que es suficiente recoger sus líneas finales para apreciar el estilo en que está redactado:

> «La sangre me hierve en las venas y mi indignación quisiera comenzar a escribir de nuevo tiñendo la pluma en hiel de dragones. ¡Dignos vasallos del Rey José, vuestra moderación nos insinúa la legitimación de sus derechos al trono de San Fernando! Id, pues, moderadísimos señores, seguidle en su destierro y formad la corte de vuestro imbécil Sardanápalo... Todo lo perdisteis... Dejaos de importunarnos con vuestros roncos y destemplados quejidos. El Rey lo dijo: será... Anatema sempiterno a los famosos traidores refugiados en Francia y convencidos de sus crímenes» (8).

Por lo que pudiera corresponderle en esta universal condena, y deseoso de regresar lo antes posible a España, Santander decide replicar desde su destierro en Montpellier con una doble carta, al propio autor de *Los famosos traidores* y al comendador de los mercedarios calzados en Valladolid. Es el 24 de octubre de 1814. Y da comienzo así una áspera polémica, reflejo ideológico de esta primera emigración de un cuantioso número de españoles por razones políticas, que ha quedado minuciosamente recogido en la ulterior respuesta de fray Manuel Martínez a Santander *(Nuevos documentos para continuar la historia de algunos famosos traidores refugiados en Francia;* por la Imprenta Real; Madrid, 1815), y en la publicación final por éste de unas *Apuntaciones para la apología formal* de su conducta religiosa y política, en 1817. Son sus sucesivos pasos:

a) las dos cartas del padre Santander, desde Montpellier, en los días 24 y 25 de octubre de 1814, al autor de *Los famosos traidores* y al comendador del Convento de la Merced Calzada de Valladolid.

b) la doble respuesta de fray Manuel Martínez a ambas, más extensa la segunda, que con sus ciento veinte páginas constituye el núcleo de los *Nuevos documentos.* Lleva fecha de 14 de febrero de 1815.

c) finalmente, la nueva contrarréplica de Santander, también de extensión superior a las cien páginas, en que bajo la forma literaria de cuatro conversaciones entre el obispo —prudente, pero que va perdiendo una supuesta paciencia— y un español emigrado, muy crítico, se busca poner en ridículo al mercedario.

En líneas generales, el tono es extremamente agrio y las acusaciones personales contadas veces superan la categoría del insulto. Tal vez pudiera salvarse la carta al comendador de la Merced, en que

---

(8) F(RAY) M(ANUEL) M(ARTÍNEZ), M(ERCEDARIO) C(ALZADO): *Los famosos traidores refugiados en Francia, convencidos de sus crímenes, y justificación del real decreto de 30 de mayo.* Madrid, 1814, p. 20.

Miguel de Santander invoca la tradicional amistad entre capuchinos y mercedarios, airea la amenaza de posibles críticas desde París, y en definitiva, acaba por solicitar su separación de las acusaciones contenidas en el panfleto de Martínez.

Este recoge la invitación, pero para cargar aisladamente contra el antiguo misionero, en base a su servilismo como obispo hacia los invasores. Casi siempre en términos menos respetuosos que los del párrafo siguiente (9), que por lo demás resume en forma adecuada sus argumentos:

> «Cuando S. I. evangelizaba el reinado de José y napoleonizaba en sus sermones, dejando muy atrás en sus lisonjas al mismísimo Senado de París, miles de capuchinos, con la espada, con la pluma y con la palabra, lidiaban gloriosamente en defensa del Rey, de la Religión y de la Patria. ¡Y entonces escribía el P. Vélez! ¡Qué contraste!»

El fogoso mercedario se declara a sí mismo más sabio y mejor religioso que Santander, censura uno por uno sus actos durante la ocupación —especialmente su entrada en Zaragoza, sus copiosos sermones y la toma de posesión en Huesca—, negando todo carácter fortuito a los mismos y, de pasada, disfrazando de patriotismo su pasajera adhesión al «erróneo» bando constitucionalista. A fin de cuentas, Santander no era para él sino uno más entre los Azanza, Caballero, O'Farril, Estala, Meléndez Valdés, Gómez Hermosilla, Amorós, etc. Concluía la carta anunciando su viaje a Roma, pertrechado de sus documentos y de informaciones privadas, para hacer perder a Santander su dignidad de obispo y reducirle a simple fraile:

> «Dirijo mi viaje —amenaza Martínez (10)— por Zaragoza y Huesca, recojo firmas de los más abonados testigos de vista; los documentos que existen en la secretaría de Cámara, por los que consta haberse declarado S. I. único gobernador y juez a virtud de un decreto de Suchet; haber declarado vacantes las prebendas sin citación ni juicio; haberse titulado en sus títulos y licencia Obispo de Huesca y arzobispo electo de Sevilla... Llevo conmigo el tomo de sermones impresos en Huesca y las gacetas de Madrid y Zaragoza. Vuelo, ya estoy en Roma.»

La primera actitud de Santander debió de ser de preocupación y asombro; de ahí la relativa moderación de sus primeras cartas. «¿Es posible, decía yo, que tantas y tan enormes calumnias se han escrito, se han impreso y se han divulgado por un hombre racional contra

---

(9) Fray Manuel Martínez: *Nuevos documentos para continuar la historia de algunos famosos traydores refugiados en Francia. Respuesta de... a la carta que desde Montpellier le escribió el ilustrísimo señor Santander, obispo auxiliar de Zaragoza.* Madrid, 1815, p. 11.

(10) *Ibidem*, p. 166.

sus semejantes, ...por un religioso contra tantos españoles respetables?» (11). Pero más tarde recurre a sus mismas armas, acusándole de lector de Voltaire, Rousseau y Despreaux, de ser «loco furioso», «inmoral y desvergonzado», incluso de acompañar señoras durante la ocupación francesa de Valladolid; pero sobre todo de ser primero francés, luego constitucional y, finalmente, «aspirando a ganar la palma entre los escritores zotes y exaltados al momento en que se declaró triunfante el partido servil» (12). Según confirmaría el anónimo editor de las *Apuntaciones,* el mercedario aparece como un hombre que sólo busca con sus escritos una mejor situación: así, después de seguir siempre al grupo vencedor, «viendo por último que al tiempo del feliz regreso del rey don Fernando VII al trono se mantenían desterrados en Francia los secuaces del gobierno del usurpador y salían para presidio los constitucionales de Cádiz, discurrió con buen suceso que su fortuna estaba hecha llenando de improperios a unos y otros» (13).

Envuelta en invectivas de este género, endereza Miguel de Santander la propia defensa y la de los afrancesados en los términos de que la fidelidad presente al rey Fernando no queda desvirtuada por una elección política que, en su momento, estuvo plenamente justificada:

> «Cuando las circunstancias cambiaron esencialmente —explica (14)— y volvió al trono el Rey D. Fernando, no ha habido españoles más prontos a renovarle la obediencia y fidelidad debida que los refugiados en Francia. ¿Pero cuatro o cinco años antes? ¿Cuando empeoraba cada día el semblante de los negocios miserables de la España? ¿Cuando los tránsfugas a sus sagrados empeños no hacían más que atizar el fuego de la discordia, multiplicar las calamidades de una guerra desastrosa o codiciar una colocación indebida con perjuicio del interés general de la patria y a la sombra del egoísmo más funesto?»

La polémica con fray Manuel Martínez se funde así con la argumentación ya empleada seis años antes frente al ataque del definidor Callosa. La única variante es el fondo concreto de persecución política con que Fernando VII supo prolongar en su lado negativo la crisis bélica. Quedaban muy lejos los días, en que siempre busca escudo Santander, de las andanzas misioneras del último cuarto del setecientos, cuando era apodado «el infatigable», porque «no queda ciudad, villa, lugar

---

(11) Fray Miguel de Santander: «Carta del Ilmo. Sr. ... a Fr. Manuel Martínez, mercedario calzado», en *Apuntaciones,* p. 234. Recogida también íntegramente en los *Nuevos documentos* (pp. 11 a 37), de su adversario.
(12) Fray Miguel de Santander: *Apuntaciones,* p. 30.
(13) Advertencia del editor, en *Apuntaciones,* p. III.
(14) Fray Miguel de Santander: *Apuntaciones,* p. 47.

ni aldea donde no haya predicado, confirmado y visitado». Con una constante actividad que no dejará de reconocer ninguno de sus críticos, con la única sombra de la acusación de un informante anónimo que, cómo no, se apresura a esgrimir Martínez: «en el año de 1808, y antes, el ilustrísimo Santander era bien conocido por su adhesión a los franceses y a sus máximas» (15). Martínez no ahonda más en ello, pero la difusa acusación tiene un fondo de veracidad que se comprueba al seguir los pasos de Santander en su acción misional durante el ocaso en España del despotismo ilustrado.

Austeridad moral y cristianismo ilustrado

A lo largo de los años en que fray Miguel de Santander se consagra a las labores típicas del misionero apostólico, su mentalidad sigue fielmente los cauces del cristianismo ilustrado. Cumple perfectamente los requisitos de virtud exigente y respeto a la razón que los pensadores del momento fijaran para apreciar la existencia religiosa (Sarrailh). Como ha visto Domínguez Ortiz, el movimiento misional fue un protagonista de primer orden en la vida social española a partir de 1750: «aquellos misioneros, aunque a veces predicaran ante grupos sociales especialmente escogidos, tenían como auditorio ordinario al pueblo entero, sin distinción de clases, reunido en la iglesia más espaciosa o en la plaza pública; en los mismos años en que el Estado absoluto igualaba a todos en la categoría de vasallos, el misionero practicaba una oratoria de raíz popular, niveladora, accesible a todos, mientras los últimos degenerados descendientes de la oratoria conceptista, satirizados magistralmente por el padre Isla, practicaban un arte refinado, dirigido a minorías selectas e inaccesible al vulgo.» (cf. *La sociedad española en el siglo XVIII*, pág. 154). De este contacto, teñido de una gran influencia sobre el pueblo, pudo nacer un fray Diego José de Cádiz, arquetipo del buen predicador según Menéndez Pelayo, pero cuya actuación ante la enseñanza de la economía en la Sociedad Económica de Zaragoza o en los días de la Revolución francesa, sólo puede calificarse de lamentable. Pero de él también nació, en otro sentido, la actitud crítica de Miguel de Santander; orientación que, más que en sus sermones, hemos de buscar en las cartas familiares y opúsculos que él mismo publica en 1805, siendo ya obispo. A través de ellos y, con frecuencia, leyendo entre líneas, asoman los rasgos distintivos de una personalidad intelectual

---

(15) Fray Manuel Martínez: «Respuesta de...», en *Nuevos documentos*, página 75.

cuyos perfiles sólo podrían completarse con la copiosa correspondencia que ha debido permanecer inédita. Puesto que Miguel de Santander mantuvo un nutrido comercio epistolar, no sólo con familiares y otros religiosos —entre ellos su amigo Diego de Cádiz—, sino con todo género de personas que por su prestigio le solicitaban consejo en las más variadas circunstancias. Esto es, al menos, lo que deja ver la publicación parcial de 1805, en que destacan las cartas cruzadas con su primo, Francisco Victorica y con un sobrino cuyo nombre no queda registrado.

En apariencia, es un hombre de un alto grado de austeridad moral. A los particulares que le consultan, dirige continuos consejos de alejamiento del mundo: por ejemplo, a una señora cuyo médico le aconsejara asistir a comedias, bailes y otras diversiones, responde airadamente que lo que realmente debe hacer es alejarse del heterodoxo facultativo y consagrarse al rezo. El alejamiento del siglo y su corrupción (manifestada en el teatro, el baile, etc.) será, como en tantos otros correligionarios suyos, empezando por fray Diego, el lugar común más citado en todos y cada uno de sus sermones.

Desde estos supuestos están escritas las cartas que dirige a capellanes, monjas, novicias. No hay que olvidar que el siglo XVIII no es solamente el de las luces o la razón sino, en buena medida, el de los supuestos milagros en lo que a España se refiere. La Inquisición tiene buen trabajo con la contención de beatas que en ocasiones alcanzan casi un culto público. Y como hiciera Feijoo, no son escasas las veces en que, pluma en mano, Santander se enfrenta a pretendidos milagros cuya consulta le es sometida. Una vez, es un capellán al que tiene que solucionar el problema que le plantea una monja, que decía comulgar directamente de Jesucristo y los ángeles y solicitaba una doble comunión; Santander indica al religioso, a medias convencido del milagro, que ordene a la monja se enfrente a la aparición para recordarle que los cristianos sólo tienen que comulgar por mano de los ministros de Dios y que, en tanto no supere la crisis de las apariciones, fuera empleada en los quehaceres manuales más duros del convento. Otra vez, es una pretendida aparición milagrosa del Niño Jesús en el obispado de Oviedo; otra, en fin, se burla de una serie de prodigios y milagros en tierras burgalesas. Casi siempre, a corto plazo los hechos terminan por darle plenamente la razón. Critica asimismo unos villancicos indecorosos que se cantaban en la catedral de Zamora.

Siempre está presente en él la imagen del clérigo como miembro consagrado a la religión para utilidad del todo social. Por eso denuncia abiertamente en sus colegas «el horror al estudio, a la oración,

al púlpito, al confesonario» (16). De buena gana suscribe la máxima ilustrada de que el hombre ocioso es hombre muerto para el Estado y, según él añade, para el reino de Dios. «Luego que omitiendo el fructuoso trabajo —afirma, por ejemplo, en un sermón (17)—, deja el hombre de oponerse a su natural inclinación viciosa, se hace aborrecible a Dios, inútil a la Iglesia, perjudicial al Estado y gravoso a todo el género humano con la manutención de un individuo sin provecho.» Y en otro sermón, en que curiosamente cita frente a la incredulidad y en favor del Evangelio unas frases tomadas en *El Emilio,* de Rousseau, vuelve a la carga contra aquellos que se conforman con «ser un mueble inútil en la sociedad» (18). La mayor desconfianza, empero, va dirigida hacia la falsa vocación de quienes buscan en un convento la solución cómoda y transitoria de su existencia. A una novicia en que cree no encontrar vocación, le incita a salirse inmediatamente del convento, cualquiera que fuese la reacción de la sociedad. La carta con que previene al magistral de la iglesia de Mondoñedo, el 4 de febrero de 1795, contra este hecho no puede estar revestida de un tono más desafinado. «Hay muchas haraganas —le dice (19)—, que por huir del trabajo aparentan vocación al estado religioso, empavan algún clérigo rico para que las mantenga o agracie el dote, y después de pasar algunos años de vida ociosa, se casan con cualquier zascandil que las pretende.» Por eso le recomienda que destine sus limosnas: primero, a los jornaleros sin empleo, a los artesanos enfermos y a las viudas desamparadas.

En su celebrada misión en El Ferrol, da nuevas pruebas de este espíritu. Escribe al ministro de Marina proponiendo varias reformas y, entre ellas, habida cuenta del desnivel entre la atención religiosa de la población urbana, sin confesores, y los ociosos conventos cercanos, propone que los monjes de éstos se trasladen a El Ferrol donde serían tan útiles. Los argumentos son tajantes: «parece una cosa justa que sirva al Estado quien come y se mantiene del Estado» (20).

La visión de la sociedad en fray Miguel de Santander responde, pues, del todo a la de los reformadores ilustrados, cuyos puntos de vista suscribe repetidamente. Tal vez con mayor intensidad que nunca. cuando expone ante sus paisanos montañeses la precisión de formar y consolidar una Sociedad Económica. La perspectiva desde la que con-

---

(16) FRAY MIGUEL DE SANTANDER: *Cartas familiares y algunos otros opúsculos en prosa y verso.* Madrid, 1805, p. 25.

(17) MIGUEL DE SANTANDER, sermón XV: «Sobre la ociosidad y el trabajo», en *Sermones panegíricos,* II, p. 260.

(18) FRAY MIGUEL DE SANTANDER: «Sermones contra las causas de la incredulidad», en *Sermones dogmáticos,* t. I. Madrid, 1805, p. 317. La cita de Rousseau, en p. 293. Por lo demás, el sermón es de franco tono conservador.

(19) FRAY MIGUEL DE SANTANDER: *Cartas familiares,* p. 249.

(20) *Ibídem,* p. 35.

templa la fundación Santander es la de la alta burguesía periférica, surgida del crecimiento económico de las últimas décadas, lo cual explica su posterior adhesión a un pensamiento político marcadamente liberal. La Sociedad significa ante todo, para Santander, «la abundancia de caudales reunidos en una masa común», y los ejemplos que sigue de beneficiosos efectos en actuaciones similares son los de Cataluña, Aragón, Valencia, Vizcaya, es decir, las regiones que integran la periferia protagonista de la nueva situación económica. Por contraste con Santander, cuya emigración preocupa al fraile hasta el punto de solicitar del ministerio que perdieran la nobleza quienes marchasen a vivir fuera de la provincia. «¿No veis —exclama (21)— cómo sus fábricas se multiplican, sus manufacturas se aumentan y que los paños, las sedas, los lienzos y otras materias se van acercando a su última perfección?» Lo que él defiende es la industrialización y auge comercial de la Montaña, apoyados en el poder económico de los partícipes de la Sociedad Patriótica. Frente a la vigente situación de estancamiento apoyado en la desigualdad —ociosidad en los privilegiados, trabajo insorportable para los más—, les propone que lleven a cabo esa transformación, favorecida por la nueva circunstancia técnica: el maquinismo:

> «Cuando la masa común de los talentos, los caudales y los frutos se multiplique, vosotros mismos, sin que nadie os ponga espuelas, echaréis mano de ciertos artefactos que facilitan las manufacturas, ahorran brazos y hacen menos costosos los trabajos» (22).

La sociedad es concebida por Santander como una organización que el hombre constituye —en sus aspectos político, militar, comercial, educativo, de placer, familiar y religioso— para la propia utilidad. En este sentido se expresa en la citada disertación y en una interesante referencia a «la vida social», que figura en carta escrita a un amigo comerciante. «Ella es verdad que nos priva de cierta libertad primitiva, casi siempre perjudicial a nosotros mismos y a nuestros semejantes, por el desorden de nuestras pasiones; pero en cambio nos enriquece con el dulce trato de los hombres virtuosos.» Sigue el elogio de su amigo y la contraposición con el noble, caracterizado como uno de esos «hombres perjudiciales», a quienes «la religión, la verdad y la justicia los condenan al mirarlos comer lo ajeno, vestir lo ajeno, jugar lo ajeno y abarrancar sus casas»; mientras que él ha sabido ser «de aquellos útiles y virtuosos ciudadanos que se agencian su felicidad

---

(21) Fray Miguel de Santander: «Discurso sobre la institución de una sociedad patriótica en la ciudad de Santander», en *Sermones panegíricos*, II, página 337.

(22) *Ibidem*, p. 342.

trabajando en la de sus compatriotas», dando ejemplo con su actividad comercial a «millares de brazos de cultivadores» (23).

Si las simpatías de fray Miguel de Santander se dirigen hacia los burgueses ilustrados, la estimación de la desigualdad vigente no podía dejar de preocuparle. «El hombre —escribe (24)—, a pesar de todos estos esfuerzos, experimenta con todos sus sentidos la suma indigencia en unos y la excesiva superfluidad en otros individuos de su misma naturaleza.»

Y en otros ámbitos, más cercanos a su actuación como religioso, el desencanto es todavía mayor, según nos revela la correspondencia intercambiada con su sobrino. Como resultado de la que él mismo califica de «vida aperreada y poco quieta», terminando el siglo se da cuenta de la esterilidad de su esfuerzo. Habría que conocer las cartas inéditas para pesar justamente esta decepción: las que tenemos se limitan a apuntar su existencia. «Cuántas veces —confiesa el 26 de noviembre de 1794—, en medio de la Iglesia y rodeado de una numerosa clerecía, ha prorrumpido el espíritu de tu tío en gemidos inconsolables... Veinte años ha gastado en procurar la reforma de este estado y, ¿qué ha conseguido? (25). La práctica está lejos de ofrecer la adecuación de la realidad social al orden natural y divino; como buen ilustrado, piensa Santander que la conducta del hombre debe identificarse con las leyes de la naturaleza, no siendo éstas meramente tales, sino «leyes de la Naturaleza y el Criador».

En otra carta discute acerca de la religión natural, tal y como la propugna Valney, y que el joven sobrino defiende. «Me dices —responde (26)— que la religión de todos los hombres sería la natural. Ojalá siguiéramos a la razón desnuda, limpia y verdadera.» Su esquema mental no separa razón y revelación; su orden natural es el secularizado por el pensamiento racionalista, sólo que querido y formado por Dios, de manera que la luz divina termina por identificarse con la razón natural secularizada cuyas leyes rigen el universo. No es extraño, por tanto, que el escrito se cierre con unas frases en la mejor tradición del cristianismo ilustrado español, desde Feijoo a Díaz de Valdés:

> «Dame su observancia en todo el universo y formarás de todos los hombres una asamblea universal, presidida por dos legisladores, los más sabios que el entendimiento humano puede figurarse: la razón y

(23) FRAY MIGUEL DE SANTANDER: *Cartas familiares,* pp. 291 a 293. Fechada a 24 de julio de 1800, en los Capuchinos de Toro.

(24) FRAY MIGUEL DE SANTANDER: «Discurso», cit., en *Sermones panegíricos,* II, p. 333.

(25) FRAY MIGUEL DE SANTANDER: *Cartas familiares,* p. 244.

(26) *Ibídem,* p. 257. Fechada en el 12 de agosto de 1797.

la revelación. Si las separas te perdiste; si las sigues y obedeces unidas, serás feliz temporal y eternamente.»

Pero esta armonía alcanzable en el plano teórico no era tan fácil de conseguir ante la circunstancia dramática que suscitaba la Revolución francesa. A nuestro juicio, es precisamente la inadecuación entre su inútil defensa de una reforma moral a escala individual y la vinculación íntima a los propulsores del crecimiento económico según patrones ilustrados, de una parte, y la realidad de un medio social y un grupo totalmente anclados, al margen del proceso histórico —como eran sin duda las pequeñas ciudades castellanas y las órdenes religiosas, respectivamente—, lo que explica la «vida secreta» del capuchino Santander, a que sin causa material concreta aludía fray Manuel Martínez; pero de cuya presencia ha quedado un testimonio, aunque difuso, elocuente en sus obras impresas.

En efecto, alguno de los opúsculos publicados en 1805 nos habla de una vertiente oculta en la producción intelectual del entonces obispo de Amizón, y cuyo exponente político bien pudo ser la *Carta de un religioso español,* a que nos referiremos en último término. Tales son, por ejemplo, la sorprendente presencia de una égloga en que «el pastor Melibeo manifiesta su agradecimiento a la bella Anarda», o el confuso y casi ridículo romance galo-hispano, con rima mixta en español y francés, que sirve de cierre al volumen (27). O, en fin, alguna que otra coplilla festiva que irrumpe de vez en cuando en las cartas. Como resultado, puede afirmarse la existencia en Santander de una duplicidad, entre una conducta oficial casi ortodoxa y múltiples manifestaciones privadas o semipúblicas discordantes con relación a ella. Es lo que va a mostrarnos a partir de 1789, cuando se abre el cambio político revolucionario en Francia.

El doble eco de la revolución

En la superficie, la lectura de los sermones y escritos de fray Miguel de Santander durante el período revolucionario no descubre diferencias notables con los de otros oradores sagrados, cuyo empeño en la última década del siglo no fue sino desterrar, bajo la califi-

(27) Unas estrofas son suficientes para estimar el dudoso gusto literario y la confusión ideológica que preside el romance de Santander: «Pero el diablo está en que todos / ponderan la *société* / con la voz; y con sus obras / abrazan la *liberté.* / La sociedad tiene leyes / ¿no es verdad? Niéguelo usted / Mas, ¿qué leyes siguen ellos? / las que da la *liberté.* / Pero aquesta libertad / es su fatal *entretien* / Dios los saque de ella y quiera / llevarlos al cielo. Amén». En *Cartas familiares,* pp. 413 a 415.

cación de impiedad, todo peligro de contagio revolucionario en el pueblo español. Vendría a ser una pieza más en ese tablero uniforme que se ha querido construir de una sociedad española unitariamente consagrada a la contrarrevolución, encabezada por los mismos ilustrados en retrocesos (léase Floridablanca y Campomanes y, como actitud intelectual arquetípica, el inevitable ejemplo de Jovellanos). Es una imagen hoy sujeta a revisión, como tantas otras de nuestra historiografía tradicional. No hace mucho que, en un estudio basado en documentos inéditos del Archivo Histórico Nacional, ponía Anes Alvarez de relieve que «las ideologías revolucionarias alcanzaron una difusión popular a pesar de los múltiples impedimentos que puso el gobierno a la circulación de esas ideas. Sin embargo, éste no pudo evitar que el pueblo tomase conocimiento de la Revolución y que expresase su simpatía hacia ella» (28). En las grandes capitales —Madrid, Barcelona, Valencia, Zaragoza— hubo movimientos de agitación y no faltó, según ha visto Anes, algún pueblo castellano que se levantara proclamando la libertad y la igualdad francesa. No hay duda de que Miguel de Santander figuró entre los hombres que vieron positivamente el proceso revolucionario y buscaron la aplicación de sus ideas, aunque otra cosa mostraran algunas de sus intervenciones públicas.

Estas, en efecto, no podían desgajarse de la atmósfera reinante por la reacción oficial, que con tanto acierto ha descrito Richard Herr bajo el lema «Cierra España», en su *España y la revolución del siglo XVIII*. La literatura contrarrevolucionaria, por lo general de ínfima calidad, corrió a cargo preferentemente de los miembos del estamento religioso. En entusiasmo e ignorancia, rivalizaron predicadores como Yurami, Cortés, Antonio Díez, con los obispos de las principales diócesis del reino. Entre los segundos, destacó la *Carta pastoral* de Francisco Armañá, arzobispo de Tarragona, con la exhortación del obispo de Santander, Menéndez de Luarca; entre los primeros, cómo no, el inevitable fray Diego José de Cádiz, con *El soldado católico en la guerra de religión*.

La participación de fray Miguel de Santander en esta actitud colectiva no parece haber ido más allá de la obligada en un predicador de su talla. Tenemos noticia de un sermón, predicado en el convento de San Antonio, de Madrid, en el capítulo provincial de su orden, en 1793; de otro sermón, pronunciado esta vez en el convento de los capuchinos de Toro, el 13 de julio de 1794, «para implorar la divina protección en la presente guerra». Y, al año siguiente, de una exhortación a sus paisanos montañeses para la defensa de la patria

(28) GONZALO ANÉS ALVAREZ: «Ecos de la Revolución francesa en España», en *Cuadernos de Historia de España*. Buenos Aires, 1962, p. 301.

con ocasión de las victorias francesas en el País Vasco, culminadas por la toma de Bilbao.

En el primer sermón citado, Santander proclamaba (29):

> «Tú sola, impiedad escandalosa... Tú sola eres la que derribaste a ese reino vecino desde la cumbre de la felicidad hasta el abismo de horrores e injusticias en que le vemos envuelto.»

Palabras que pudiera haber hecho suyas el padre Cádiz, Vila y Camps, o cualquiera de los apologistas con que desde un primer momento contó en abundancia, y más en los púlpitos, la causa contrarrevolucionaria en España. De forma semejante, en el pronunciado en Toro habla del «brutal y escandaloso materialismo de su nueva constitución», de «libertad e igualdad más funestas, a la verdad, que la esclavitud más horrorosa», mientras que en la exhortación a los santanderinos increpa a «los monstruos que han estado al timón de la memorable revolución francesa». La primera cuestión que se plantea es si pueden tomarse como sinceras estas declaraciones. A nuestro modo de ver, solamente la exhortación a la defensa nacional parece serlo; los sermones pueden considerarse como una forma de manifestar hacia el exterior su adhesión a la corriente general en días en que su fama de ilustrado y galicista podía reservarle serios peligros. Desde luego no hay duda de que sus ideas favorables sólo cuajaron más allá del período jacobino, cuando cree ver la consolidación en el orden de las reformas revolucionarias, como denuncia la *Carta* y una solitaria nota colocada *ex-post* a la exhortación.

Y en esta misma no puede esconder su admiración hacia el ejército francés. Si los montañeses tienen que preparar su defensa siguiendo unas pautas nacionales, similares a las puestas en práctica por la Revolución, es porque el ejército regular ha sido totalmente derrotado. «¿Serán una tropa de bandidos, unos soldados débiles y sin disciplina los que arrollan los ejércitos austríacos, ingleses y prusianos?», se pregunta. Para añadir que «ellos han batido nuestros ejércitos, tomado nuestras mejores plazas» (30). La condena de la Revolución no obsta para puntualizar que esto es lo de menos; lo importante es una buena defensa, apoyada en el principio de no capitulación —Santander tenía a la vista los ejemplos recientes de Guipúzcoa y Vizcaya—, ante la simple seguridad por los franceses de respetar personas y propiedades.

---

(29) Fray Miguel de Santander: «Sermón predicado en el convento de San Antonio, de Madrid, en el capítulo provincial del año de 1793», en *Sermones panegíricos*, II, p. 272.

(30) Fray Miguel de Santander: «Exhortación que el autor hizo a sus paisanos para la defensa de la patria, en la presente guerra, el año de 1795», en *Sermones panegíricos*, II, p. 350.

También es tema central del sermón-rogativa de un año antes, en Toro, el de las derrotas militares. En realidad, al margen de unas frases altisonantes, lo que menos hace Santander en su pieza oratoria es criticar la situación francesa: el remedio está para él en la reforma moral de España. De la contradictoria ambigüedad que en estos años encierran sus palabras dan idea las siguientes frases al iniciarse el mencionado sermón:

> «Sus asambleas, compuestas de unos espíritus inquietos, turbulentos, y en lo moral y religioso realmente mal organizados, que se han propuesto *no ya seguir aquellas sus primeras operaciones de extirpar los abusos y vejaciones que oprimían al infeliz francés* (que era el único objeto para que fueron convocadas entonces por las autoridades constituidas legítimamente), sino el trastorno universal... en la vida civil y la creencia religiosa» (31).

En la aparente condena, como vemos, va encerrado el reconocimiento de la necesidad de la convocatoria de asamblea y de las primeras reformas dirigidas a acabar con la opresión del pueblo francés. Es mucho más de lo que la censura oficial solía tolerar. Las victorias francesas terminan por convertirse en llamamiento a la moralización de la vida social española, comenzando por la reforma de las costumbres en el mismo rey. Todo ello, naturalmente, aderezado con la conveniencia de rogar a Dios e impetrar la intercesión del beato Lorenzo de Brindis. Y cerrado con el recuerdo de la oposición que él mismo marcara desde un principio a las hostilidades con Francia, cuyo resultado militar se le aparecía obvio:

> «Más ha de un año que en medio de la Corte levanté mi débil voz para hacer entender a todos que era una temeridad y tentar a Dios hacer la guerra a la Francia sin contar con buenas y numerosas tropas... No fui profeta, pero anuncié la verdad... La dije en medio de la Corte y la repito ahora en esta nobilísima ciudad. Sería tentar a Dios despreciar las negociacoines y alianzas...» (32).

Lo cual no es sino una condena indirecta de «una mal entendida y reprobada política» en España, acompañada del deseo de que «en Francia pueda verse desterrada la anarquía y establecido un gobierno legítimo sobre las inmutables bases de la verdad, la ley, la justicia y la virtud».

---

(31) FRAY MIGUEL DE SANTANDER: «Sermón XXII. Del beato fray Lorenzo de Brindis, Capuchino, para implorar la divina protección en la presente guerra», predicado en el convento de Capuchinos de la ciudad de Toro, el día 13 de julio de 1794». En *Sermones panegíricos*, I, p. 353.

(32) *Ibidem*, p. 365.

La cuestión es que este deseo va acompañado de una serie de alusiones concretas que hacen dudar de la sinceridad del conjunto. Efectivamente, Santander habla de que con la vuelta al orden regresaran los religiosos a sus conventos, fueran liberados el delfín y su hermana (el valioso tópico sentimental de la contrarrevolución), etc. Punto por punto lo que un año antes había expresado en una epístola jocosa redactada, el 30 de junio de 1793, como respuesta a la invitación de otro fraile, cuya identidad desconocemos, para que juntos pasasen a Francia a convencer a los descreídos revolucionarios con sus sermones. Santander acepta el plan burlonamente y asimismo en tono festivo le hace ver su propio plan de intervención: «De los tres grandes partidos / que la asamblea han compuesto / el de Orleáns ya está en Marsella / a buen recaudo le han puesto / Marat es un botarate / *(secundum* papeles viejos), / y Petion arrepentido / claramente dice es nuestro. / Conque cata, que de allí / pasamos al Temple luego / y al Delfín, su madre y tía / sacamos en un momento». A lo que, lógicamente, seguiría el regreso al antiguo orden de cosas: «Los ponemos sobre el Trono / y todo queda en arreglo / Frailes y monjas se vuelven / toítos a sus conventos / menos los que se han casado / porque éstos ya *volaverunt*... / Los grandes en su lugar / la Constitución al fuego / y Dios mismo ya con culto / ministros, altares y templos» (33). Pero termina confesando Santander que, al pensar así «soñaba el sueño del ciego»; para él estaba claro que la Revolución era un proceso irreversible.

Un testimonio todavía más elocuente, entre los impresos que nos ha sido dado consultar, de la actitud de serena expectativa y no participación de la condena general en fray Miguel de Santander es una carta, escrita el 9 de octubre de 1792, a su primo Francisco Victorica, residente en Santander. Nuevamente es preciso leer entre líneas, pues el redactor tiene buen cuidado de encubrir al máximo el objeto de sus juicios:

> «Me alegro —le dice— de que seas hombre que no te dejes llevar de todas las noticias que vuelan por el mundo. Las que me comunicas son muy gordas y piden su poco de espera para tragarse... Hay varios modos de contar las cosas, y que al cabo no sabemos cuál será el verdadero. El tiempo, parlador lento pero verídico, nos lo dirá más adelante. Ahora hay muchas nubes, mucho polvo, y mucha niebla que impiden ver las cosas como son en sí; aparecerán días más claros y las veremos, si no somos ciegos» (34).

---

(33) Fray Miguel de Santander: *Cartas familiares,* p. 238. Vid. en el sermón anterior, p. 373.

(34) *Ibídem,* p. 224.

No hay duda que Miguel de Santander se está refiriendo a las noticias que iban y venían acerca de los sucesos de Francia. Y esta pertenencia se refuerza con la alusión posterior a una fundación —¿tal vez la de la sociedad patriótica?—, detenida por el frenazo que la nueva circunstancia ha supuesto para las reformas:

> «No olvido la fundación, aunque estoy callado; las circunstancias presentes hacen forzoso el silencio. Vendrán otros tiempos, se harán nuevos esfuerzos, y, ¿quién sabe si Dios se compadecerá de ese pueblo?» (35).

De momento, y aun en los años que restan a su larga vida, no tendrá Miguel de Santander otro procedimiento para superar ese silencio que la relación epistolar no impresa. Con cuyo análisis entramos de lleno en la problemática de la *Carta,* objeto preferente de nuestro estudio.

LA «CARTA» SOBRE LA CONSTITUCIÓN DEL REINO Y ABUSO DEL PODER

Si fray Miguel de Santander se nos aparece en el fondo como adversario de la política de Carlos IV hacia los nuevos gobernantes franceses, el sentido de su actitud vióse reforzado por un acontecimiento: las medidas adoptadas por la inmigración de sacerdotes franceses. Por una cédula de 2 de noviembre de 1792, el gobierno hacía ver clara su voluntad de restringir al máximo la actividad de estos clérigos dentro de España. La entrada sólo se les permitiría después de las averiguaciones destinadas a probar la veracidad de sus declaraciones solicitando la entrada. «En caso de no ser sospechosos —prescribe el decreto—, harán el juramento de transeúntes prevenido en las citadas reales cédulas e instrucciones, y los capitanes generales señalarán los pueblos en que deban residir y los de su ruta, y se les advertirá que por ningún motivo la alteren ni quebranten, pues de lo contrario se tomarán las más rigurosas providencias contra el inobediente» (ap. IV). De ser sospechosos, la expulsión había de ser inmediata. Su distribución se haría excluyendo totalmente la Corte, «y también las capitales de provincia en cuanto sea posible» (ap. VII). «Asegurados de su cualidad eclesiástica y de ser católicos», los obispos harán la distribución en los conventos, con la prohibición terminante de vivir en casas particulares. «No se les dará licencia de confesar más que entre sí, negándoseles absolutamente para predicar, y las de celebrar sea sólo el santo sacrificio de la misa, sin extenderlas a otra

(35) *Ibidem,* p. 226.

función alguna eclesiástica» (ap. X). Se les proporcionará trabajo, a fin de que no sean carga al Estado o los pueblos, «en la inteligencia de que no han de ejercer la cátedra, ni otra especie de magisterio público ni privado» (ap. XI). Su conducta será vigilada en cuanto a «porte, conversaciones y doctrina», y no se congregarán muchos en un mismo pueblo, ni a menos de veinte leguas de la frontera. Los justicias les vigilarán en los pueblos de paso y los capitanes generales darán informes quincenales sobre ellos (36). Todo lo cual indica hasta qué punto se temía la presencia de testigos de la Revolución y, por consiguiente, se pretendía hacerles lo menos grata posible la obligada estancia en España.

Contra estas determinaciones del Gobierno reacciona con acritud Miguel de Santander. La mala acogida a los sacerdotes franceses le parece inaceptable, y en tal sentido escribe al magistral de Zamora el 30 de noviembre de 1792. «¿Y nosotros —termina por preguntarse—, diremos que somos católicos, mirando con tedio, recibiendo con disgusto y procurando sacudirnos a estos mismos a quienes los herejes reciben y abrazan? No señor: la cosa no va así bien» (37).

Posiblemente esta injusticia y el mismo contacto con los clérigos franceses contribuirían a aclarar las ideas del capuchino de Toro. El hecho es que cuando después de la paz de Basilea se restablecen unas relaciones amistosas con Francia, Santander cree oportuno rectificar en nota a pie de página las acusaciones a los jacobinos, contenidas en la exhortación a los montañeses de 1795. Entre tanto, los escritos públicos siguen revistiendo la ambigüedad ya observada en momentos anteriores. Es característica la exhortación que en 1801 dirige a los miembros del ayuntamiento de Toledo:

> «Sin esta obediencia —les advierte (38)— todo el orden social se trastornaría... Cuando no atendiéramos más que a la razón humana, ella nos diría que *así como los superiores, abusando de su poder, atropellan y oprimen los derechos de los súbditos,* de la misma suerte éstos, desobedeciendo a los mandatos justos de los superiores, faltan gravemente a su obligación.»

Con lo cual no probaba nada, pues en la afirmación se combinaban dos razonamientos independientes: algo que *debía ser* —la obe-

---

(36) *Cédula,* de 2 de noviembre de 1792, *sobre el modo de permitir la entrada y destino de eclesiásticos franceses,* en *Colección de todas las pragmáticas, cédulas, provisiones, circulares, autos acordados, bandos y otras providencias publicadas en el actual reynado del señor don Carlos IV. Con varias notas instructivas y curiosas.* Por don Santos Sánchez, t. I. Madrid, 1794, pp. 313 a 318.

(37) Fray Miguel de Santander: *Cartas familiares,* p. 228.

(38) Fray Miguel de Santander: «Exhortación hecha a los señores del ayuntamiento de la nobilísima ciudad de Toledo», en *Sermones panegíricos,* II, página 311. Escrito en 1801.

diencia del súbdito al justo mandato del titular del poder—y algo que *era,* efectivamente, el abuso del poder sobre el súbdito. La duda sólo se resuelve en 1809, cuando le es dado enjuiciar con plena libertad los años del reinado de Carlos IV en la apología dirigida contra el padre Callosa. En ella aparece, por fin, la imagen de la España borbónica que enjuiciaba Santander, con un gobierno absoluto y despótico en su ineficacia, que privaba de toda libertad a una nación que lo sufría en silencio. De aquí su exclamación final: «¡Dios inmortal! ¡Formasteis al hombre libre y no obstante puede hacerse impunemente tanto abuso del poder!» (39).

No es otro el *leitmotiv* que recorre la carta escrita en 1798 a otro religioso «sobre la constitución del reino y abuso del poder». Queda en pie la duda acerca de la identidad de su destinatario. Los apuntes manuscritos al margen del ejemplar Usoz en la Biblioteca Nacional sugieren el nombre del padre Cádiz y, realmente, hay indicios en favor de esta posibilidad. En primer lugar, ambos capuchinos se hallaban en una relación personal muy cercana. Es fray Diego quien promueve las ediciones de Santander, y con una carta encomiástica prologa las *Doctrinas y sermones para misión,* en 1800. Como contrapartida, expresa repetidamente Santander en sus cartas la admiración y el respeto hacia su afamado colega. Así, al prepararse la edición de los sermones, ruega que «mi amado padre Cádiz los zarandee bien primero, para separar el grano de la paja»; el propio sermón de Toro con ocasión de la guerra lo pronuncia a iniciativa suya. Cuando el padre Cádiz predica, dirá en otra ocasión, yo me siento a escuchar y callo. Con todo, el dato más revelador lo constituye una serie de cartas de Santander, recogidas en el tomo impreso, y que dirige a un «reverendo P. Fr. N.», a quien nuestro religioso trata con gran familiaridad. En algunos momentos encontramos el mismo estilo de la carta objeto de nuestro estudio. Citemos, como ejemplo, un: «¡Ay, cosa! sobre que yo no sé lo que me sucede cuando escribo a mi amado hermano», que recuerda extraordinariamente un párrafo similar de la carta política. Aparentemente forman parte del mismo epistolario.

Y en carta de 14 de enero de 1798 le desea que anuncie «su divina palabra en Jerez, en Ecija, *et ubique terrarum*», lo que incrementa la probabilidad de que el reverendo fray N. fuese Diego de Cádiz. Además, las cartas muestran que por estas fechas los corresponsales estaban muy lejos de una concordia ideológica y que las discusiones entre ambos eran muy vivas. La carta que acabamos de

---

(39) Fray Miguel de Santander: «Apología contra Callosa», en *Apuntaciones,* p. 185.

mencionar tiene como tema la disconformidad de Santander respecto al poder indirecto del pontífice y, aun más, hacia la posibilidad de constituir una herejía su postura. Entre erudito y burlón, rebate los argumentos de su interlocutor y termina instándole a que las diferencias de dictamen no enturbiasen la recíproca amistad. «Por lo demás —concluye—, vive seguro de que tu hermano te dejará pensar como te parezca, con tal que no quieras hacer chamusquina de mi... Esto no me acomoda, ni que pretendas hacerme tragar por un dogma lo que no es más que una opinión». Esta carta sólo sería dos meses anterior a la que critica el abuso del poder en la circunstancia política de Carlos IV.

El 29 de marzo del año siguiente, Santander vuelve a escribir desde Burgos al mismo fraile. «Ciertamente —comienza diciéndole—, amado hermano mío, te has hecho más preguntón que el libro intitulado *El por qué de las ceremonias de la Iglesia*». Lo mismo que un año antes le dijera en la carta que nos ocupa. Desde algún tiempo atrás, Santander debía venir sufriendo las consultas, más o menos inquisitoriales, de su amigo Cádiz, sobre los más variados temas, no sólo religiosos o políticos, sino de su misma conducta personal. Un dato más en favor de esta suposición nos viene dado por fray Manuel Martínez, en su respuesta a Santander de 1815: «Por eso el venerable padre Cádiz, que sin duda algo olió, le escribía una carta que en 1807 leí manuscrita, en que le reconvenía: «Mira, fray Miguel, que me han dicho que lees muy malos libros» (40). Carta que, leída por Martínez a los diez años de escrita, debió existir realmente, pues en la que atribuimos a Santander se responde explícitamente a esa pregunta sobre la lectura de buenos y malos libros. Además, Santander es en ella consciente de que su corresponsal no piensa como él; por eso lo dice en las líneas finales que, de estar disconforme con su crítica, hable o grite desde el púlpito contra él, aunque advirtiéndole que de conocerse públicamente la carta sería trasladado al castillo de San Antón.

Con esta interrogante casi resuelta, podemos entrar en el análisis de la *Carta de un religioso español, amante de su patria, escrita a otro religioso amigo suyo, sobre la constitución del reino y abuso del poder*. Los temas han variado poco desde las *Cartas económico-políticas al conde de Lerena*, redactadas por don León de Arroyal en el año noventa, pero se han radicalizado. A los derechos del hombre, la libertad civil, la idealización de la libertad en la Edad Media castellana y aragonesa, la crítica del abuso de poder, se une ahora la influencia concreta de la literatura revolucionaria.

(40) FRAY MANUEL MARTÍNEZ: *Nuevos documentos*, p. 68.

La primera preocupación de fray Miguel de Santander es la defensa abierta de la Revolución contra los que la calumnian en conversaciones, impresos y hasta en los mismos púlpitos. Unos cuantos excesos no sirven para condenar sin más una nación y, en consecuencia, no justifican las declamaciones contra su libertad y su igualdad. Esta es la opinión que dice haber sostenido ante sus mismos fieles, primero, y después frente a otros clérigos, con el apoyo doctrinal de algún que otro folleto francés en que se hablaba «de los derechos imprescriptibles del hombre». «Así, relata, luego que hallé los susodichos libros dije con alegría: ahora veremos si los franceses son tan tontos como es menester que sean para establecer una libertad tan grande en medio de una subordinación tan profunda, una igualdad tan exacta en una diferencia de clases y condiciones tan conocidas» (41). Puede observarse la intención de hacer pasar por inofensivas las doctrinas revolucionarias, reducidas ahora y más adelante a una libertad ante la ley y una igualdad ante la ley que para nada modifican la situación social anterior.

Pero si se habla del ejemplo francés, es para su inmediata aplicación al problema interno. A la alabanza de lo conseguido en Francia, sigue en lógica continuidad la crítica del régimen español. «Fijemos, nos dice, la atención en nuestro gobierno: meditemos, pensemos y le veremos fuera de sus quicios y abusando hasta lo sumo de una facultad que nadie le ha concedido» (42). El abuso y la corrupción del decadente despotismo de Carlos IV se contrapone al mito de la libertad en las monarquías medievales de Castilla y Aragón. Es de advertir que la creencia en esta libertad perdida opera en los comienzos de la revolución española una función parecida a la de la idea de naturaleza en los primeros ilustrados franceses. Así como la situación ideal del hombre en la naturaleza se proyecta sobre un presente condenable, la situación medieval, *descrita en términos de la aspiración revolucionaria,* sirve para demostrar palpablemente la iniquidad del antiguo régimen. No siempre se ha comprendido bien este proceso ideológico, tendiéndose a ver en los reformadores liberales una pretendida regresión a la soñada libertad medieval. Buena prueba de que el esquema se construye precisamente a la inversa lo era León de Arroyal, como lo será en Cádiz Argüelles; y en esta línea se mueve el escrito que comentamos.

Porque, ¿cuál es la versión que el religioso toresano nos da acerca de la constitución castellana medieval? A su juicio, «en Castilla

---

(41) FRAY M(IGUEL DE) S(ANTANDER): *Carta de un religioso español, amante de su patria, escrita a otro religioso amigo suyo sobre la constitución del reino y abuso del poder,* s. l. y s. a., p. 4.

(42) *Ibídem,* p. 6.

ejercía el rey el poder ejecutivo bastante limitado, y el poder legislativo residía en las Cortes, que se componían de la nobleza, de los eclesiásticos más condecorados por su dignidad y de los representantes del pueblo» (43). Es decir, existía una perfecta separación de poderes, y además «las Cortes deliberaban en cuerpo colectivo», adoptando sus decisiones por mayoría de votos. Sus funciones eran la fijación de los impuestos, legislar y limitar los abusos del poder real. La preocupación por este último apartado es constante en Santander: cuando el rey transpone el umbral de lo previsto por la ley, su conducta *puede caer bajo el juicio de los tres órdenes*. En este sentido cita la deposición de Enrique IV. La consecuencia no ofrece equívocos: «todo hombre debe estar sujeto a las leyes—incluido el rey— y sufrir el castigo que corresponda a sus desórdenes cuando falte a su respectiva obligación» (44). No es preciso, dirá, esgrimir el ejemplo francés: los principios del gobierno liberal se hallan plenamente insertos en las leyes y el pasado españoles.

«En Aragón, la forma de gobierno era monárquica, como en Castilla, pero en una y otra parte el espíritu y los principios de su constitución eran republicanos» (45). La soberanía residía en las Cortes, estados generales o parlamento, «que todo es una misma cosa», compuestas de la nobleza de primero y segundo orden, el clero, y los representantes de las ciudades, cuyo derecho a concurrir está vigente «desde los establecimientos del orden social». El control del ejecutivo queda reforzado con el justicia, especie de éforo con derecho para examinar y juzgar las proclamaciones del príncipe, deponer los ministros, obligarles a dar cuenta de su gestión, siendo él sólo responsable ante las propias Cortes. De aquí el valor del célebre juramento real como expresión del contrato que liga al príncipe con el pueblo. Y con una última consecuencia: si aquél lo violase, la nación poseía el derecho de arrebatarle el poder.

Por contraste con esta imagen de libertad, «en el estado actual de nuestro gobierno, ¿alcanzas a descubrirla por alguna parte?, ¿sabes dónde se halla?, ¿se ha llamado a Cortes, se ha juntado la nación, ha dado su consentimiento para tantas y tan enormes contribuciones?» (46). La respuesta es totalmente negativa. Y ello entraña un claro abuso del poder sobre «la libertad originaria, propia e imprescriptible de nuestra nación». Como Arroyal, piensa el buen fraile que esta situación no es pasajera, sino que deriva de una larga evolución histórica y, también, como él, sitúa su arranque en la concesión de

(43) *Ibídem*, p. 6.
(44) *Ibídem*, p. 8.
(45) *Ibídem*, p. 10.
(46) *Ibídem*, p. 13.

las alcabalas a Alfonso XI. En toda la disertación es valioso el empleo del término nación, en el sentido post-revolucionario de comunidad social y política donde se realiza la libertad de los ciudadanos.

Claro es que estos términos no eran los más apropiados para, de hacerse pública la carta, dejar tranquilo el ánimo a su autor, que ya se imagina a sí mismo, según la costumbre tantas veces repetida en nuestro país, transferido de su convento a la reclusión en un castillo; lo cual, añade, sería nueva prueba de la tiranía del poder político, privando a un hombre de su libertad por dar a conocer su pensamiento. Como buen ilustrado, opina que la fuerza y la opresión no son los mejores medios para alcanzar la verdad. Así concluye este breve escrito, con una desgarrada declaración de esperanza en la razón: «Esta verdad, dice el refrán español, aunque adelgaza no quiebra: tiempos vendrán en que los hombres la busquen, la encuentren, la sigan y la amen. Si ella padece ahora, ella triunfará después...». Y no cabe duda que mediante su impresión de 1808 —y tal vez de 1820— la carta del contradictorio Miguel de Santander constituyó un eficaz conducto de transmisión del ideario liberal. No prolongamos su análisis, que el lector podrá continuar por sí mismo sobre el propio texto original, en cuya transcripción sólo hemos verificado unas leves alteraciones ortográficas.

Antonio Elorza
María de Molina, 28
Madrid - 6

CARTA DE UN RELIGIOSO ESPAÑOL, AMANTE DE SU PATRIA, ESCRITA A OTRO RELIGIOSO AMIGO SUYO SOBRE LA CONSTITUCION DEL REINO Y ABUSO DEL PODER

¡Ay cosa! No hemos salido apenas de un apuro, ¿y ya me vuelves a poner en otro? Muy preguntón te has hecho, amadísimo hermano de mi alma. Difícil cosa pides, mas tu amor para tu hermano merece sacar a plaza mis tonterías. Procuraré ir respondiendo en plata a tus preguntas por economizar el tiempo, que no le tengo de sobra. Oyendo yo tanto mal como se decía de la Francia, no sólo en las conversaciones, no sólo en los papeles públicos, sino hasta en los mismos púlpitos, escuchando tantas declamaciones contra su libertad, su igualdad, etcétera, caí en la tentación universal, y dije también algo desde el púlpito; pero muy poco, y hablé más contra los ministros del culto que enseñaban al pueblo a aborrecer los enemigos, contra el mandamiento expreso de Jesucristo de amarlos y hacerles bien. Parecíame que

bastaba la razón natural para condenar semejante conducta de los que censuraban a toda la nación, porque unos cuantos malvados de ella habían insultado las sagradas imágenes de los Santos, profanado templos y menospreciado a Dios. ¿Sería injusto llamar impía a toda nuestra España, porque ahora, ahora mismo, acaban de arcabucear a dos soldados españoles en Miranda, por haber robado unos copones y unos cálices? ¿Acaso este castigo no demuestra que nuestra nación detesta y castiga aquel delito, a la manera que la Francia castigaba con la guillotina a los que contravenían a las leyes y obraban mal? Pero no nos distraigamos de nuestro asunto: considerando yo que el arte de hacer zapatos, cerraduras y calzones no se aprende estudiando teología, cánones ni leyes, sino entre los dedales y agujas, entre los yunques y martillos, y entre las hormas, las leznas y los tirapiés, o más breve *tractent fabrilia fabri*, determiné buscar, y efectivamente hallé, unos libritos muy modernos con su poco de estampa al frente en que estaba pintado el gorro de la libertad sobre un sable, y que trataban de propósito de su libertad, de su igualdad, de su propiedad, y en suma, de los derechos imprescriptibles del hombre. Pensé haber hallado un tesoro para no incurrir en la necedad injusta de los que condenan un libro sin haberle leído, y abominan un autor sin conocerle ni saber cuáles sean sus obras, qué materias trata, ni aun haber visto siquiera sus escritos por el forro. Esto siempre me ha parecido una injusticia, condenar a uno sin oírle. Así, luego que hallé los susodichos libros dije con alegría: ahora veremos si los franceses son tan tontos como es menester que sean para establecer una libertad tan grande en medio de una subordinación tan profunda, una igualdad tan exacta en una diferencia de clases y condiciones tan conocidas. Yo veo que uno es general y otro ranchero; éste rico, aquél pobre; que unos forman leyes, otros las ejecutan y todos las cumplen; ¿pues qué diantres de independencia, de igualdad y de libertad son éstas? Leamos y lo veremos. Leí, y me pasmé viendo unas verdades más claras que la luz del mediodía; unas verdades creídas y confesadas de todo hombre que haga uso de la razón; unas verdades que sólo contradicen y blasfeman los que las ignoran; los que las censuran desde los púlpitos, figurándose ellos una libertad e igualdad a su modo, o como a ellos se les figuran, porque en realidad no dan una palotada siquiera *circa subjectam materiam:* aquellos a quienes completamente se les responde con decirles así: Vms. hablan bellamente y dicen la verdad; pero no es ése el asunto, no se trata de eso, no es ésa la cuestión. ¿Pues cuál es? Eso estudiarlo, y mientras tanto no hablar de lo que no se entiende.

Con efecto, por fortuna o por desgracia se puso aquí un caso de moral los días pasados acerca del presente asunto. Hablaron otros a las mil maravillas, y pusieron a los Monsieures para pelar: ¡brava enjabonadura les dieron! Yo callaba como un muerto, hasta que llegó mi turno. Saqué entonces un par de libritos y leí fielmente en castellano parte de lo que ellos contenían en francés, pues todo no podía leerlo. ¿Y qué sucedió?, que se volvió la albarda a la barriga; que convencidos por la evidencia de las verdades, confesaron con ingenuidad que no lo habían entendido antes; que era del todo cierto nacer el hombre y vivir esencialmente libre, y que en cuanto ciudadano era en todo

igual a otro ciudadano, pues tenía los mismos derechos y era protegido o castigado por unas mismas leyes. Confesaron que era libre en su ser físico, libre en lo moral, libre en lo civil y libre en lo religioso. Confesaron que esta libertad se avenía hermosísimamente con la subordinación y obediencia a las leyes, y que esta igualdad en nada contradecía a la bella variedad de estados, clases y condiciones de los hombres. Quedamos pues, en que en el púlpito habíamos de anunciar los vicios y virtudes, la pena y la gloria con brevedad de sermón, y no meternos en cuestiones que no entendíamos, o que entendíamos mal; en suma, nos resolvimos a anunciar la inmaculada ley del Señor y dejar estar todo lo demás. *Suficit* para darte razón de los libros que tengo, por qué los tengo, y cómo pienso acerca de los terminillos del día *libertad, igualdad*, etc. Tengo libros buenos y libros malos: aquellos para aprovecharme de ellos; éstos con las licencias necesarias para saber cómo piensan nuestros enemigos, y contradecirlos cuando no tengan razón y para dársela cuando la tengan. ¿Lo has oído? Vamos a la otra preguntita o preguntota, de que ¿cómo pienso en las cosas de nuestro Gobierno? Acabo de decir que he resuelto no hablar nada de eso en el púlpito, y lo observaré con la gracia del Señor; pero en una carta de satisfacción diré mi modo de pensar, con tal que después de leída la quemes, la rompas o hagas desaparecer para siempre; no porque yo tenga miedo, sino porque no ha llegado el tiempo de poderse oír la verdad con sinceridad y buena fe, y tengo presente que *ubi non est auditus non effundas sermonem:* ellos ni la oyen ni quieren oírla; por eso no la digo. Tu, hermano mio, la buscas, la pides y quieres oírla; pues allá va según yo la comprendo.

Fijemos la atención en nuestro Gobierno: meditemos, pensemos y le veremos fuera de sus quicios y abusando hasta lo sumo de una facultad que nadie le ha concedido. ¡Fuerte proposición! Lo confieso, pero para demostrarla no es menester acudir a los códigos antiguos del tiempo de los romanos; tampoco necesitamos detenernos en el gobierno feudal que introdujeron los vándalos, los suevos, los godos, etc., etc. Acaso se nos podría decir a esto que los primeros son demasiado antiguos y los segundos muy bárbaros. Demos solamente una ojeada desde el tiempo en que España empezó a sacudir el yugo mahometano hasta quedar libre de él; y si se quiere, lleguemos también hasta la época más gloriosa del trono español, que fue la de los Reyes Católicos; y aun si se quiere todavía más, no cerremos los ojos hasta Felipe II. ¿Qué vemos en todos esos siglos? En los primeros tiempos vemos muchos reyes en nuestra península, según las ciudades y provincias que iban conquistando a los moros: rey en León, rey en Castilla, rey en Aragón, rey en Navarra, etc., etc. En los tiempos medios o segundos, vemos dos reyes principales, Castilla y Aragón; y en los últimos siglos un rey solamente. ¿Y el Gobierno o constitución política cuál era? Este. En Castilla ejercía el rey el poder ejecutivo bastante limitado, y el poder legislativo residía en las Cortes, que se componían de la nobleza, de los eclesiásticos más condecorados por su dignidad y de los representantes del pueblo. Estas asambleas de nuestra nación eran antiquísimas y su origen llega a la primera constitución de nuestro estado civil; es decir, a los siglos más remotos. Los vocales de estas tres órdenes diferentes se juntaban en un lugar determinado, deliberaban

en cuerpo colectivo y decidían en todos los asuntos a pluralidad de votos. El derecho de hacer contribuciones, de hacer leyes y de reformar los abusos pertenecía a esta asamblea. Y a fin de asegurar el Real consentimiento a sus estatutos, reglamentos y leyes que juzgaban necesarias o útiles al reino, acostumbraban no deliberar sobre los subsidios pedidos por el príncipe hasta después de haber terminado todos los asuntos que interesaban al bien público. La historia de nuestra monarquía ofrece los más grandes y multiplicados ejemplos del cuidado con que velaban estos tres órdenes sobre la conducta de los reyes para no permitirles abusar de su jurisdicción, ni abrogarse más facultades que las que se les habían concedido por sus leyes. Daremos un solo ejemplar de esta verdad, porque es muy memorable. La odiosa y débil administración de Enrique IV de Castilla sublevó contra sí las tres órdenes del Estado que se creyeron en la posesión de juzgar a su príncipe cuando no correspondía en la administración de su gobierno a las intenciones y utilidad de la nación. Congregáronse en Avila el año 1465, y levantaron un grande teatro fuera de los muros de la ciudad, en donde colocaron un busto o figura de Enrique IV sentado en su trono, revestido de los ornamentos reales, con la corona sobre su cabeza, un cetro en la mano y la espada de la justicia en su lado. Leyóse en alta voz la acusación de la nación contra el rey, y se pronunció la sentencia de deposición dada por los tres estados, a presencia de un numeroso concurso. Apenas se leyó el primer cargo de la acusación, se levantó el Arzobispo de Toledo, y acercándose a la figura, le quitó la corona de sobre la cabeza; al segundo cargo se levantó el conde de Plasencia, y le quitó la espada de la justicia a la figura de Enrique; y al cargo tercero se levantó el conde de Benavente y le arrancó el cetro de las manos, y al último artículo de la acusación, don Diego López de Zúñiga arrojó la estatua del rey desde lo alto del tablado al suelo. Y procedieron inmediatamente a dar sucesor a la Corona de Castilla. Este hecho tan memorable no hubiera podido verificarse con tanta publicidad y solemnidad, si la nación no estuviera plenamente convencida de que todo hombre debe estar sujeto a las leyes y sufrir el castigo que corresponda a sus desórdenes cuando falte a su respectiva obligación.

Por eso poco que hemos dicho, vemos nuestra necedad en reírnos de los franceses, porque en su primera constitución distinguieron y separaron el poder ejecutivo del legislativo, reservando éste como inseparablemente inherente al cuerpo de la nación y cediendo aquél a Luis XVI; nuestra necedad en reírnos de la Asamblea y sus juntas compuesta de los tres estados; en reírnos de sus determinaciones y primeras leyes, no sabiendo que esto mismo hicieron sus antepasados, cuando aquella nación no había perdido su libertad por la prepotencia de sus príncipes; y que esto mismo hicimos nosotros por muchos siglos y se halla establecido en nuestras leyes más claro que la luz del mediodía. Y si no dígaseme: ¿qué quieren decir estas leyes nuestras, cuya observancia juran los príncipes sobre los santos Evangelios en la misma casa de Dios a los pies del más respetable Prelado de la Iglesia de España, y en presencia de todo el reino? Tit. 7, ley 1. del lib. 6 de la Recopilación: «que no se echen pesos ni monedas, ni

otros tributos en todo el reino, sin se llamar a Cortes y ser otorgados por los Procuradores del reino».

D. Alonso en Madrid, era 1367, petición 67; don Juan II en Valladolid, año de 1420, pragmática a 13 de junio; don Enrique III en Madrid, año 1393, en principio de este Ordenamiento en la causa tercera, y el emperador Carlos en las Cortes de Madrid del año 1523, cap. 42.

«Los reyes nuestros progenitores establecieron *por leyes y ordenanzas hechas en Cortes,* que no se echasen pechos, ni repartiesen ningunos servicios, ni monedas, ni otros tributos nuevos especial ni generalmente en todos nuestros reinos sin que primeramente sean llamados a Cortes los Procuradores de todas las ciudades y villas de nuestros reinos, y sean otorgados por dichos Procuradores que a las Cortes vinieren.»

¿Qué tal, amado mío? ¿No era menester ahora dar una voz que hiciera estremecer hasta los fundamentos de la tierra? *Si autem habes quid loquaris, loquere; quod si non habes, audi me.*

Pues oye todavía la ley octava del mismo libro. «Que el Rey oya a los Procuradores de Cortes benignamente, y se responda a sus peticiones generales y particulares antes que las Cortes se acaben.» El emperador D. Carlos y doña Juana en Toledo, año de 1525, petic. 6.

Escucha todavía otro poco. «Porque en los hechos arduos de nuestros reinos es necesario consejo de nuestros súbditos... ordenamos y mandamos que sobre los tales hechos grandes y arduos se hayan de ayuntar Cortes y se haga *con consejo de los tres estados de nuestro reino,* según lo hicieron los reyes nuestros progenitores.» D. Juan II en Madrid, año de 1419.

Tacete paulisper ut loquar quodcumque mihi mens sugeserit. ¡Vaya! Sobre que necesitamos no sólo las palabras de Job, sino también su paciencia para oír esto. Pues oye al emperador D. Carlos en Toledo, petic. 26, y D. Fernando y doña Juana en Burgos, año 1515, petic. 33. «Mandamos que cuando quiera que se otorgase servicio que se nos haya de dar por nuestros reinos, las receptorías de tal servicio se den a los Procuradores de Cortes en que el servicio se hiciese, y no a otra persona alguna.»

¡Qué ley tan preciosa! ¡qué ley tan justa! Así se les pediría cuenta del recibo y del gasto hasta el último maravedí y el reino sabría lo que contribuye, por qué lo contribuye y cómo se distribuye. Pero ahora, ¿cómo va la cosa? ¿se tiene ahora más jurisdicción que entonces? Dígasenos, ¿quién se la dio? Si no se la han dado, ¿cómo la tiene? La ley 3 del libro 2 dice: «que todas las causas se juzguen por las leyes, aunque no sean usadas ni guardadas».

Conque no podemos alegar que aquellas leyes no estan en uso y que no se guardan. Estas ya lo vemos que no se observan: lo que decimos es que se deben observar. Lo que decimos es que éstas son nuestras leyes y que éstas y todas las demás juran observarlas los reyes delante de los cielos y la tierra; pero, ¿se observan? Basta de reflexiones sobre el gobierno de Castilla; pasemos a Aragón, que era el segundo reino de los más principales de nuestra península.

En Aragón la forma de gobierno era monárquica como en Castilla, pero en una y otra parte el espíritu y los principios de su cons-

titución eran republicanos. A las Cortes o a los Estados generales del reino pertenecía el ejercicio real de la soberanía. Estas Cortes, estos Estados generales o esta Asamblea suprema, que todo es una misma cosa, se componía de cuatro clases de ciudadanos: 1.ª, la nobleza del primer orden; 2.ª, el orden ecuestre o nobleza del segundo orden; 3.ª, los representantes de las ciudades y villas, que desde los primeros establecimientos del orden social gozaban del derecho de asistir a los Estados generales; 4.ª, la orden eclesiástica, compuesta de las primeras dignidades y de los representantes del clero inferior. Ninguna ley podía pasar en esta Asamblea sin el consentimiento de cada uno de los miembros que tenían derecho a votar. No se podía sin la permisión de los Estados imponer contribuciones, declarar la guerra, hacer la paz, acuñar moneda o alterar la acuñada, aumentando o disminuyendo su valor. Ellos tenían el derecho de reveer los procesos y examinar los juicios de todos los tribunales inferiores; de velar sobre todos los departamentos de la administración y reformar todos los abusos. Los que se creían oprimidos apelaban a estos Estados, pidiendo se les hiciese justicia; pero no con ademanes de suplicantes esclavos, sino (notad bien esto) reclamando los derechos de todo hombre libre y requiriendo a los mantenedores de la pública libertad decidiesen sobre los asuntos que se les presentaban. Por muchos siglos se juntaron estas asambleas todos los años; pero al principio del siglo XIV se hizo un reglamento para que los Estados no se juntasen más que de dos en dos años. Luego que se abría la Asamblea, o llámese Parlamento aragonés, cesaba en el rey la prerrogativa de disolverla o prorrogarla, a menos que la Asamblea consintiese en ello, y las sesiones duraban cuarenta días.

No satisfechos los aragoneses con haber opuesto unas barreras tan fuertes a las empresas del poder real con estas juntas o parlamentos, en que otras muchas naciones ponen toda su confianza, deseosos de mantener inalterables sus libertades, eligieron un juez supremo a quien dieron el nombre y el oficio de *el Justicia*. Este magistrado, que se parecía mucho al de los éforos de la antigua Esparta, hacía las funciones de protector del pueblo y centinela del príncipe. Su persona era sagrada, su poder y jurisdicción, grandísimos: él era el intérprete supremo de las leyes. No sólo los jueces inferiores, los reyes mismos tenían obligación de consultarlos en los casos dudosos y estar a sus decisiones. A *el Justicia* se apelaba de las sentencias de los mismos jueces reales y de las que daban los jueces que los barones ponían en sus distritos; él podía avocar a su juzgado todos los procesos y sentenciarlos, aun cuando no se hubiera interpuesto la apelación; él no gozaba de un poder menos eficaz para reformar la administración del Gobierno que para arreglar el curso de la justicia. Su prerrogativa le daba inspección sobre la conducta misma del rey. *El Justicia* tenía derecho a examinar todas las proclamaciones y ordenanzas del príncipe, y declarar en su vista si eran conformes a las leyes y si debían omitirse o ejecutarse; él podía por su propia autoridad deponer los ministros del rey y obligarles a dar cuenta exacta de la administración de su respectivo ministerio. Pero él sólo estaba obligado a dar cuenta de su conducta y de las funciones de su cargo a los estados generales que le habían establecido;

funciones a la verdad las más grandes y las más importantes que jamás se hayan podido confiar a un vasallo.

Esta sencilla enumeración de los privilegios inherentes a los Estados generales de Aragón y a los derechos de que gozaba *el Justicia*, hace ver claramente que no podía quedar en las manos del rey más que una porción del poder muy limitada. En el juramento de obediencia que prestaban a su príncipe (acto que debía, naturalmente, estar acompañado de protestaciones de sumisión y respeto), inventaron los aragoneses una fórmula de juramento muy propia para recordar al rey la dependencia en que estaba de la nación. *El Justicia* le hablaba en nombre de todos y le decía: «Nosotros que valemos cada uno tanto como vos, y que todos juntos tenemos más poder que vos, prometemos obedecer a vuestro gobierno con tal que mantengáis nuestros derechos y privilegios; y si no, no.»

Parece una arrogancia y es un principio luminoso que difunde verdades grandes para demostrar los derechos imprescriptibles del hombre en sociedad, y la fuerza de los contratos y convenios del príncipe con el pueblo. En virtud de este juramento, establecieron los Estados como un principio fundamental de la Constitución que si el rey violaba sus privilegios y derechos, la nación podía legítimamente deponerle de la soberanía y elegir otro en su lugar. Y con efecto, en el principado de Cataluña, que era una parte integrante del reino de Aragón, como lo eran Toledo y Burgos de Castilla, creyéndose los pueblos oprimidos por el rey don Juan el II, tomaron las armas contra él para hacerse justicia; revocaron por un acta solemne el juramento de obediencia que le habían prestado, le declararon a él y sus descendientes incapaces de subir al trono, y trataron de establecer en Cataluña una forma de gobierno republicano, a fin de asegurar para siempre el goce de la libertad a que ellos aspiraban.

Aquí tienes, hermano mío, en breve, la constitución civil de nuestra nación, antes y después de la unión de las dos coronas de Aragón y Castilla. No necesitas anteojos para ver a nuestra nación con el pleno goce de su libertad. Se ve más clara que la luz del mediodía. Pero después de haberla visto bien, considerado bien, comprendido bien, has de coger cien telescopios bien largos de vista y decirme de buena fe si las divisas ahora. En el estado actual de nuestro Gobierno, ¿alcanzas a descubrirla en alguna parte? ¿Sabes dónde se halla? ¿Se ha llamado a Cortes, se ha juntado la nación, ha dado su consentimiento para tantas y tan enormes contribuciones? ¿Ha nombrado la nación colectores de estos tributos para saber cuánto contribuye, para qué lo contribuye, cómo se gasta, en qué se emplea, a fin de que le conste a la nación la inversión legítima de su sangre? ¿Se la ha consultado, ha dado su consentimiento para declarar la guerra, hacer la paz y establecer sus condiciones públicas y secretas? ¿Se ha juntado la nación para hacer leyes, formar reglamentos y determinar en las cosas arduas; para alterar la moneda, para ceder a otras naciones grandes trozos de su territorio, para arrancar los propios a los pueblos, para disminuir los pósitos, etc.? No queramos mentir al Espíritu Santo, negando la verdad conocida. Todo esto y muchas cosas más que están haciendo, ¿no son cosas

diametralmente opuestas a nuestras leyes fundamentales, a nuestra constitución nacional y a nuestros derechos inalienables que los príncipes han jurado mantener? ¿Qué dices? ¿Puedes concordar este arbitrario procedimiento y este abuso del poder con la libertad originaria, propia, esencial e imprescriptible de nuestra nación? ¿Pues quién, dirás, la ha oprimido? ¿Quién la ha esclavizado? Eso, hijo mío, pregúntaselo al célebre padre Mariana en su historia de España, cuando trata del sitio de Algeciras, y te lo dirá en latín, que en la versión romance ya han tenido buen cuidado de omitir lo que él decía. No pienses que es antojo mío: busca la dicha historia en latín, lee el sitio de Algeciras, considera la petición del rey Alfonso, medita sobre la concesión de las alcabalas por algunas provincias del reino, y te dirá clarito como el agua que aquella concesión, aunque temporal y limitada, fue la primera herida mortal que recibió la libertad española. ¡Zape, y qué autoridad ésta para los que saben estimar el mérito de este autor!

Ahora, pues, carísimo, en un trastorno tan universal de los fundamentos más inalterables y de las leyes más fundamentales de nuestra constitución civil, habla contra mí cuanto quieras, alza la voz, grita, *et si male loquutus sum, testimonium perhibe de malo... et manum meam ponam super os meum: si autem bene, Dominum benedicto in aeternum.* Yo bien conozco que si estas reflexiones, que confidencialmente te hago por satisfacer a tu pregunta se publicaran, no sería extraño que me dieran por convento el castillo de San Antón y por celda una de sus casamatas; pero esto cabalmente sería una nueva demostración del abuso del poder: privar al hombre del uso de su libertad en manifestar el modo de pensar. Si mis principios van errados, demuéstrenlo; si los hechos son falsos, convénzanme, y estoy pronto a ceder a la verdad, luego que la descubra o me la enseñen. Dios, que es la verdad eterna, no permitirá que siempre esté cautiva. Esta verdad, dice el refrán español, aunque adelgaza, no quiebra: tiempos vendrán en que los hombres la busquen, la encuentren, la sigan y la amen. Si ella padece ahora, ella triunfará después. En el ínterin, obedezcamos a San Pablo, que manda hacer oración *pro Regibus et qui in sublimitate sunt, ut quietam et tranquillam vitam agamus in omni bonitate et castitate.*

A Dios, hermano mío: El te conserve en su gracia eternamente. Toro, 24 de marzo de 1798.

Fr. M. S.

EL CAMINO MAS CORTO

POR

MEDARDO FRAILE

A poco de volver de la India —no hacía un año aún que cobraba la jubilación—, empezó a decir Mathias que no sabía que hubiese ninguna religión acertada y que tenía una buena idea, una idea básica llamada a tener muchos adeptos. Con este motivo empezó a escribir cartas que a veces rompía y a veces echaba al correo. Y así, un buen día, se recibió una respuesta de Canterbury, del secretario de un secretario, que todos los vecinos fueron leyendo por las tardes, mientras bebían cerveza en «Three Jolly Gardeners»:

—Parece que le hacen caso —se empezó a decir.

Ruth estaba intranquila. Al principio creyó que era una manía más, como cuando le dio por observar a las currucas, o coleccionar huevos de aves marítimas o sellos del Commonwealth. Pero tuvo que rectificar cuando le oyó decir un día que había que vender la casa para comprar otra —o mandar hacer una— más adecuada a los fines que se proponía, que eran —añadió— encauzar a Dios las almas convenientemente. Y, por primera vez, Ruth le oyó decir algo que le pareció sólo una incoherencia: God's: de Dios.

Un domingo, a la hora del té, apareció Mathias con dos hombres que Ruth no conocía. Llevaban planos y la saludaban con unción y untuosidad extrañas, y la miraban, y parecían como sorprendidos de verla tan normal, ocupándose del cake y de los sandwiches y preguntándoles si querían echar la leche antes o después del té. Eran de una inmobiliaria. Y, antes de marcharse, los dos y Mathias firmaron en un papel, cuya última frase era: «En domingo, día del Señor.»

Mathias había canjeado su casa por otra de una sola planta, pequeña, en forma de capilla, con un jardinillo detrás, en el que, al fondo, contrató la construcción de una barraca de cinc para vivienda.

Ruth lloró. Pero él la miró larga, mansamente, y con palabras que a ella le sorprendieron, porque le recordaron las del reverendo monseñor Donoghue, al que habían tratado en Rawalpindi, dijo:

—Antes de llorar deberías haber considerado en posesión de cuánto bien inmerecido estás ahora. Antes de llorar, sígueme, aprende y alégrate en el fondo de tu corazón.

Hacía cerca de cuarenta años que estaban casados y nunca le había oído hablar así. Era como si se le hubiera vuelto la lengua de terciopelo, como si hubiera lavado sus palabras en agua muy limpia, como si en su garganta tuviera un estuchito de miel. Antes era casi vulgar cuando hablaba.

Mahias y Ruth se trasladaron a la capillita, y a ella le impresionó: primero, su pobreza; luego, que las palabras que decían producían un eco blando, sordo, como si se arañaran o se escabulleran un poco en la pared. A Ruth el eco le daba miedo, pero él la tranquilizó diciendo:

—Las palabras que oyes son las mismas de antes, pero las oyes distintas porque ya no eres la misma.

Los primeros días fueron muy duros: hubo que arreglar el jardín, donde Mathias estableció el sitio para veintiuna variedad de flores, que habrían de simbolizar lo que él llamaba «la ofrenda de la guinea», a las que, sin duda, acudirían un día veintiuna variedad de mariposas, etc. Hubo que poner en condiciones el barrancón, meter lo indispensable y adornarlo un poco. Hubo que instalar una estufa en la capilla y hacer, además, un agujero ancho, bastante hondo, en el presbiterio. Tuvieron que dibujar los carteles de propaganda para atraer a los primeros fieles, comprar doce sillas —de momento— y colocarlas, etcétera.

Mathias hizo exactamente siete carteles, cada uno con un color del espectro solar, para anunciar el primer «servicio» de la religión nueva, un domingo, a las once de la mañana. Los carteles tenían las siguientes frases: «El camino más corto está esperando», «Ya no hay por qué dudar», «Usted y el oficiante tienen la misma importancia, por lo menos», «El genitivo sajón más simple ahuyentará al diablo», «Esta es la casa de Dios y la suya», «Dios, por fin, al alcance de todos» y «Olvide lo aprendido y sepa más».

El primer domingo, a las once, entraron, tímidamente, mirando y remirando la capilla con cierto disimulo, dos mujeres maduras con sombrero —que, desde luego, no se conocían—, cuatro viejas —posiblemente asistentas—, con sombrero también, y un muchacho alto, pálido, con un libro de oraciones o salmos bajo el brazo, que se fue al fondo, a un rincón, y no dijo nada.

Mathias estaba un poco nervioso y se mezcló, sonriendo, entre los futuros fieles, presentándose:

—Mathias Skulker.

Se presentó y habló de que estaba lloviendo —cosa que sabían todos—, de que había hecho sol el viernes y que la radio anunciaba más lluvia y frío la próxima semana.

Habían pasado todos veinte minutos hablando del tiempo animadamente, cuando se oyó una voz, más bien cavernosa, pero educada, que dijo:

—Aquí hemos venido a hablar de la eternidad..., no del tiempo.

Era una de las viejas, que, por lo exigente y presuntuosa, no debía ser—como a Mathias le pareció al principio—una asistenta.

Una de las mujeres maduras preguntó si se podía fumar.

Mathias dudó unos instantes, y luego, sibilante, cerrando los ojos, dijo:

—Todo es incienso, según se mire.

Con lo que la mujer abrió inmediatamente su cajetilla y encendió un cigarrillo con aire de reto.

La secundó, en silencio, el joven del rincón.

Mathias se metió hasta la cintura en el agujero del suelo, en el presbiterio, y dijo, entre otras cosas:

—«Mi púlpito, hermanos, es al revés: no sobre vosotros, sino bajo vosotros. Porque ya está dicho: "Usted y el oficiante tienen la misma importancia, por lo menos."

Gracias por acudir a la llamada y estar aquí en este habitáculo vacío de objetos hechos por la mano del hombre—excepto la estufa y las sillas—, pero lleno del que todo lo llena. Nuestra intención ha sido ésa: que sólo habite aquí su palabra.

Nuestra religión es muy simple: vosotros creéis en El, por eso estáis aquí. Seguid creyendo.

Dios no podrá nunca explicarse, aunque se escriban sobre El millones y millones de libros.

¿Comprendéis bien a vuestro vecino? ¿Sabéis que sois una micropartícula infinitésima, inimaginable, en el cerebro de Dios? ¿Pues cómo queréis comprender al que todo lo comprende?

Las religiones—todas menos ésta—nos llevan a la duda o a prácticas oscuras. ¿Por qué? Porque quieren explicar lo que no está al alcance del hombre y se entregan, además, a ceremonias de alabanza, sin sospechar esto: cada movimiento que hacemos—cualquiera—, obedece y alaba al Señor. Por eso digo: "Olvide lo aprendido y sepa más."

Pero vosotros diréis: hay actos y pensamientos malos. Pues bien, debemos reducirlos a cenizas. ¿Cómo? Diciendo, con frecuencia, durante el da: God's: de Dios. Al final de una conversación, al entrar en casa, al salir, al levantarse, al hacer o decir cualquier cosa, hayamos o no acabado. El diablo permanece en el acto y en el pensamiento malo; pero, al decir God's, se funde como lacre, se convierte en pomo de ceniza.

Sed buenos, moveos como si os estuvieran mirando desde arriba y no hubiera —y no hay— dónde esconderse; creed como hasta ahora lo habéis hecho y ya estáis "en el camino más corto".

Ahora, hermanos, podéis orar aquí el tiempo que queráis o retiraos a vuestros hogares.»

Excepto el joven y una de las mujeres maduras, que se marcharon, los demás se quedaron charlando, sin hacer caso de la exhortación a orar.

A Ruth, por ser el primer día, le pareció oportuno sacar dos botellas de Jerez, y así lo hizo. Salieron todos al jardín, aprovechando que, durante diez minutos, las nubes tuvieron prostatitis.

La que fumaba preguntó de pronto, afectando cierto misticismo:

—Querido míster Skulker, ¿y cómo nos llamamos? ¿Cómo se llama nuestra religión?

Míster Skulker cerró los ojos, apretó las mandíbulas, esbozó una sonrisa y dudó en su interior, aunque parecía concentrarse.

—¿Que cómo os llamáis?

—Sí.

—«Todo». Os llamáis «todo».

Los fieles se miraron un poco decepcionados. Hubieran preferido llamarse «algo». Mathias lo advirtió y se prometió a sí mismo darles, otro día, un nombre distinto.

Poco a poco se fueron marchando y él salía a despedirlos a la puerta, haciendo ademanes animosos, abarcadores, medidos, como si echara el grano a unas gallinas.

Cuando se fueron sintió plenamente algo que le venía molestando desde mucho antes. Remordimiento de conciencia quizá, insatisfacción. Le dijo a Ruth:

—Algo me ha traicionado. God's. Me he sentido, no sé por qué, como un tendero que vende una mercancía. God's. Temía que se fueran si yo no era amable; temía quedarme a solas con mi religión y he estado menos pendiente del Hacedor que de la mercancía... God's.

Pero Ruth le tranquilizó y le animó, y le miraba ya de otra forma, porque nunca hubiera esperado tanto de él, ni el sermón, ni siete adeptos. Ruth, mientras hacía la compra a diario, se iba informando, por instinto, sin proponérselo, de la índole de los «parroquianos» de Mathias: estado, clase, empleo, etc.

En domingos sucesivos, él les habló de «la ofrenda de la guinea» y de lo que significaban las doce sillas —que nunca se llenaban— u «ofrenda del chelín». El contenido de estas ofrendas era cambiante; lo importante era el número. Del «arco iris santo de la propaganda», del «ígneo genitivo sajón» —a más grados que el infierno—, etc., hasta

que pasados los tres primeros meses editó una hoja con lo esencial de la doctrina, que iba siendo ya enrevesada y prometía perfilarse más en ediciones sucesivas.

—Tengo que dar un frenazo, porque este oficio crece —le decía a Ruth.

Lo que no crecía era el número de fieles ni siquiera la fidelidad de los mismos.

Naturalmente, de vez en cuando había gente desconocida que entraba, miraba, escuchaba y no volvía más.

Un día les anunció el nombre definitivo de su doctrina, «Ceroísmo», y «ceroístas» los fieles.

—Partimos de cero —les dijo—. Aún más: estamos en el cero, como la gota de agua. Es el lugar de toda orfandad y potencialidad; el sitio donde aún no hay errores, ni ofensas, ni pretensiones vanas. El cero es el anticipo del Paraíso, la zona más pura de adoración. El cero no es nada, como nosotros. Creemos en nada para creerlo todo...

—Querido Mr. Skulker —dijo la que fumaba—, ¿y a usted cómo hay que llamarle, sacerdote, ministro, reverendo...?

—A mí, Su Voluntad.

—¿Su Voluntad...? ¿Cómo?

Una de las viejas intervino, rápido:

—Así: ¿Ha descansado hoy Su Voluntad? ¿Se encuentra hoy mejor Su Voluntad? ¿Está en casa la esposa de Su Voluntad?

—Así —dijo Mathias.

Lo de «Su Voluntad» le hizo gracia a la más peripuesta de las viejas, porque decía que «Su Voluntad Mr. Skulker» era un hombrecillo delgado, con las orejas de soplillo y barbilla ligeramente huidiza, y que ella podía imaginar muy bien otras hechuras para un hombre que fuera llamado «Su Voluntad».

Y, un día, la misma vieja dijo, en voz alta, que «Su Voluntad Mr. Skulker» debería salirse del agujero del presbiterio para hablar, porque, con la cara que tenía y medio cuerpo enterrado, parecía el mismísimo diablo y ella había tenido insomnio y «visiones» varias noches.

Pero estas cosas no habrían llegado a más, a no ser por tres hechos que ocurrieron luego.

Una de las viejas ceroístas, antes de morir, encargó a su familia que «Su Voluntad Mr. Skulker» dijera su oración fúnebre. La familia —compuesta de seis miembros—, acompañada de un matrimonio amigo, escuchó al orador. Hay que decir que el «ceroísmo», británico de nacimiento, había soslayado el tema de la muerte, y Mathias tuvo

que desbrozar dos caminos: el funeral de la nueva doctrina y el del alma de la finada hacia la eternidad. Mathias no estuvo inspirado. Atento al efecto moral en los oyentes, minimizó demasiado el papel cosmológico de la difunta. Comparó su vida a la de una pulguita escondida, en medio de una noche inmensa y oscura, en el surco imperceptible de una brizna de hierba. Dijo que su voz no había sido voz, sino eco. Que sus obras en el mundo no habían sido mejor ni peor que las de cualquier oveja de cualquier redil, etc. La familia se molestó, y exteriorizó su desagrado alabando, con firmeza, a la vieja y negándose a pagar a Mathias.

El joven alto, pálido, con un libro de oraciones o de salmos bajo el brazo, que era, hasta cierto punto, un feligrés asiduo y bueno —aunque fumara, y tuviera un tic en un ojo, y estuviera siempre hoscamente callado— adquirió, de pronto, alguna notoriedad. Su foto apareció en los periódicos, como estrangulador confeso de Miss Dorothy Radford, una secretaria de cuarenta y dos años. Obvio es decir que el joven no pudo ya volver a la capilla.

Por último, la mujer madura que fumaba, le cogió devoción a visitar la iglesia hacia las cuatro y pico de la tarde, cuando Mathias y Ruth tomaban el té tranquilamente —ella haciendo punto, él leyendo el periódico— en su barraca del jardín. La mujer madura que fumaba, se sentaba con uno —que no era ceroísta— junto a la estufa, y allí se estaban tan ricamente besando, etc., y, a veces, comiendo sandwiches, cuyo envoltorio iba a parar al agujero donde Mathias predicaba.

Mathias, cuando lo descubrió, pidió consejo a Ruth, y Ruth, mujer al fin, condenó a la fumadora, que, con su pareja, fue expulsada una tarde categóricamente. Porque ni «Su Voluntad Mr. Skulker» ni «la esposa de Su Voluntad» querían ser menos que otros religiosos, tratándose de ciertas faltas. En este caso, adulterio.

A la capilla ya no iba prácticamente nadie y los dueños pusieron allí una mesa, junto a la ventanita ojival, y allí tomaban su sopa de champignon, y otras comidas comunes, como cada quisque en su casa.

Pero el hundimiento definitivo de Mathias y de su creencia vino cuando puso en la puerta aquel enorme cartel que decía: «No sois el pueblo de Dios». Y de ahí en adelante, lo dijo ya casi todo —¡y con qué cólera!—, hasta el día de su muerte. Pero él murió en el seno del «ceroísmo».

Medardo Fraile
University of Strathclyde
Department of Modern Languages
Livingstone Tower
Glasgow C. 1. (England)

SUPLICA EN EL HORMIGON *

POR

SANDRA MARCIA HAUTE

I

las piedras,
 Señor,
las piedras
 sangre
de mi trayecto
quitan la fuerza
a mi grito.
Insospechado.
Unico.
Medroso.
Viviente.
El camina
en mi garganta
como una bestia
enjaulada.

II

las miradas
extranjeras
alejan mi alma
del sol.
hay un doloroso
tiempo.
hay un profundo
silencio.
hay vigilia.
y ante todo
el compás
de mis cadenas.

---

* Catorce poemas del libro de igual título, inédito.

IV

en la plaza
hay niños.
Juegos.
Sonrisas.
Caras sucias.
Tierra.
Ternura.
ojos fijos
en piernas
ágiles,
manos que no saben
dar
y sin embargo
invitando
Hombre y Mundo
al juego
de la esperanza.
¡Qué cansancio
dan los sueños!

VIII

en el oscuro pasar
de mi sombra
marcando el hormigón
inagotado
veo juguetes
y cansancio
de saltimbanquis.
locas risas
acosando rostros
perdidos rostros
de niñez.
carnaval de sombras
sollozando sueños,
pidiendo aplausos
al viajero surgente
en el proscenio.

XIV

en la noche
    azul y blanca
la primacía
    de mis caminos
    en busca
de otra renuncia.
en la noche
    azul y blanca
hay una estrella
    encendida
por detrás de la sentencia.
y yo no puedo
    alcanzarla.
cincelado rascacielos
¿por qué no soy como tú?
vuelo sola
    en mi clausura,
aislada de lo que quiero.
y todavía yo creo
en manos sobre las mías.
en la noche
    azul y blanca
el ritmo sin fin
    del eco
    acreditado
en mi larva.

XVII

ante mis órbitas
    inconformadas
    la horda
    incoercible,
    loca,
    de herramienta,
    máquina,
    señal.
quiero cruzar
    la calle,
decirles que paren —
    inútil.

Fuerza.
Energía.
Presión.
Choque.
Coágulos.
Cuerpo.
imposible fecundación
de arcilla.
el movimiento murmura
un artefacto
deshecho.

XIX

hay una flor
en el hondo.
una que es mía.
chocha.
enclausurada.
flor campesina,
frágil,
sin brisa,
imposibilitada.
lloro una flor.
la mía flor—
inmóvil.
única.
extrema.
incinerable.
hay una flor
detenida
resplandeciente
en mis ojos.

XXI

llueve.
en la pantalla
una cara.
pálida cara
la mía.

tonos grises,
cambiantes,
entre puntos
de cristales.
virtud de tener
un pasado
y no conocer
los nacidos
en mi campo
de batalla.
los ojos
que encuentro míos
háblanme en
otro lenguaje.
alrededor la omisión.

XXIV

por las veredas
sigo errante,
lentamente,
contando piedra
existente
en este suelo.
necesito conocerlas.
hasta la calle
cuyo sonido
olvidé
impone un principio
de vuelta.
Cimiento.
Acero.
Piedra.
Anonimato.
cosas de poco
lenguaje.
anhelo la hierbabuena
surgente
en la mortaja.

XXV

hay un grande amor
bajo la sequedad
de mi terrón.
hay una esperanza
bajo el humus
de mis pasos.
sola.
vuelvo en mí.
profeso cansancio.
incertidumbre.
la huesa abierta
me llama.
tengo miedo.
el decoro de vivir.

XXVIII

en mi reino
crecen árboles
de verdura
hambrienta.
descampado
sin ruido,
sin grito,
sin suspiro
hace mi llanura
de trayecto
inalcanzable.
tengo un reino
hambriento.
un descampado
estéril.

XXIX

un silencio
  entero
en el fondo.

niños.
mujeres.
locos.
brazos del espeso
amarillo.
tormentosas
garras
impiden el pasaje.
el fundamento
de la urgencia
de otro nacimiento.
está prohibido mentir
cuando en la boca
hay agua y cielo.
está prohibido huir
cuando las fieras
cantan el funeral.
locos.
mujeres.
niños.
un arrastrado secreto
en la espesa muralla.

XXXII

aspiro cenizas
en este vacío
cerrado.
mis manos
perdieron
los gestos
delante de mi
poniente.
intento buscar
al Amado
y sigo anónima.
la nada es mi
paralela en el momento
de amor.
mis recuerdos
incinerados

hicieron un cuento
perfecto.
sólo encuentro
mi reflejo
en la amplitud
de la calle.
llévome hacia
mi polvo.

XXXV

cuando más allá,
en la última lejanía,
en la calma sin fin
del infinito
llegue mi lamento,
vislumbraré mi canto
de libertad.
una rosa petrificada
todavía vive
en el cristal
de mi alma.
en la sonrisa forzada
descubro mi presencia
afligida.
en los rostros tensos
el vórtice supremo—
paraíso de los hombres
que uno intenta nombrar.
soy es libre somos.
oración del epitafio.

XXXIX

en medio del salón
la solitaria mirada
nimbando el muro
pardo.
el más triste
de los días

tiene un hogar
en mi alma.
y mi presente
silencio
fue la alegría
del náufrago.
manos cruzaron
el Atlántico
y volverán
solas y frías.
luceros
en mi partida
deshicieron
los duendes
que poblaban
mis caprichos.
en medio del salón
el solitario gesto
suele olvidar
la isla.

XLII

duele el suspiro
del camino
en los pies
del viajero.
él trae obstinado
el fin posible
en cada curva.
pies flagelados,
durmientes,
echando
continuidad.
nadie ofrece
reposo.
sólo un dolor
acostumbrado,
exaltando
el infinito
movimiento
humano.

nadie a nadie
pregunta.
nadie a nadie
contesta.
paso a paso
el hecho.
un porqué
continuado
del hombre
buscando
al hombre.

Sandra Marcia Haute
Rua Ramiro Barcelos, 1892. Apto. 43
Pôrto Alegre (Río Grande do Sul)
Brasil

MI AMIGO ANDRES

POR

FERNANDO SANTOS-RIVERO

A María Paz

Nos conocimos en el Instituto de Santander. Coincidíamos en muchas cosas. Nos hicimos amigos. Luego, la marea de la vida nos empujó por distintos caminos. Durante años enteros no supe nada de él.

Una tarde blanda, contagiosa, le reconocí en el barrio de Argüelles. Iba acompañado de una chica agradable. Tenían prisa. El calor apretaba. Faltaban escasos minutos para salir un ómnibus de cercanías. Se sonrieron. Un abrazo apresurado, fuerte, de esos que se palpa el corazón en las manos, acortó el vacío de aquellos años. Y unas palabras en alta voz, tan rápidas, que apenas entendí el nombre de la calle donde vivía. Eso fue todo.

A los pocos días nos vimos con más calma. Me contó su vida, sin escondites, con la franqueza que llevaba a flor de piel. Una vida gris, dura, como la mía o la de tantos otros. Trabajaba en las oficinas de una empresa de construcción. Hacía horas extraordinarias. Necesitaba ahorrar. Tenía novia. Estaba enamorado. Deseaba casarse cuanto antes.

Un día recibí su invitación de boda. Se casaron en el mes de octubre; por la mañana. La iglesia, recogida, pulcra, no cobijaba santos populares. La ceremonia fue sencilla. No había fotógrafos. Ni coches lujosos, alquilados. Ni alfombras en el suelo. En el altar, unas flores amarillas, con los pétalos caídos, tenían sed. Al finalizar, los rodeamos un grupo de amigos. Ella, tímida, feliz, apretaba con fuerza el brazo de Andrés. Subieron a un taxi negro, reluciente. Desde la ventanilla nos dijeron adiós, emocionados.

Cuando fui a verles ya habían pasado las Navidades. Vivían en una casa modesta, con derecho a cocina. El alquiler era superior a sus fuerzas. No podían disimular que estaban incómodos. Ella, con los ojos encendidos, confiaba en que Andrés solucionaría pronto aquel problema de la casa. Tenía fe en su capacidad y en su trabajo. Andrés, sin hablar, la miraba ilusionado.

Llegó el primer hijo. Y seguían viviendo en la misma casa. Ella ya no confiaba tanto en que Andrés pudiera solucionar el problema

del piso. Andrés, extasiado, miraba aquel cuerpecito nuevo, palpitante, que se afanaba por chupar ansioso un trozo de goma pulida.

Nuestros encuentros disminuyeron. El trabajo intenso nos distanciaba. Por eso no me enteré, hasta pasado algún tiempo, que había tenido dos gemelos.

Cuando los visité, habían cambiado de casa, pero no de circunstancias. Ella apenas mostró interés por solucionar lo del piso. Sus ojos brillaban menos. Su pelo estaba lacio y recogido sin arte en el cogote. Andrés estaba más delgado. Sus dientes me parecieron más oscuros. *Habló pausado. Hacía dos meses que en su oficina habían suprimido*, de repente, sin explicaciones, las horas extraordinarias. Me pidió un cigarrillo. Salió de la habitación y regresó con él encendido. Uno de los gemelos comenzó a llorar. El otro hizo lo mismo. Ella preguntó la hora con desgana. Se miraron en silencio. Se comprendieron. Y yo me apresuré a despedirme. Andrés me acompañó hasta la entrada del Metro. Aquello de las horas extraordinarias había desequilibrado su débil economía. No se quejó de ello. Parecía insensible, anulado. Me sorprendió su resignación, casi enferma. Hubo un silencio irritante. Nos despedimos. Me disolví en un hervidero humano electrizado por la prisa. En el vagón, prensado, seguía martilleando mi cerebro los golpes secos, rápidos, de las máquinas automáticas de las taquillas, mezclados con el soniquete: «Uno, tres, dos, uno...»

El aire hinchado, caliente, de agosto, aplastaba el espíritu y el cuerpo. Madrid era un horno encendido. No disfruté las vacaciones. Necesitaba cambiar mi trabajo por esos papeles cifrados. Mi patrona, por las buenas, elevó la pensión mensual en treinta duros. «La vida está imposible», fue su explicación. Para mí también estaba imposible. Al salir de la oficina, el sol, implacable, se resistía a desaparecer. Los edificios achicharrados frenaban su ímpetu. Antes de cruzar la calle me llamaron. Era Andrés. Se acercó aprisa. Tomó aliento. Estaba demacrado. Su frente, sudorosa, más arrugada. Traía una noticia para mí. Penetramos en un bar cercano. Un grupo de jóvenes discutía acaloradamente. No estaban de acuerdo con los millones que había costado, a un equipo de fútbol madrileño, el fichaje de un jugador. Sus voces nos aturdían. Nos distanciamos del grupo. Pedimos unos vasos de vino. Andrés se animó. En su oficina había dos bandos: «los del Atlético y los del Madrid». Igual que en la mía. Igual que en todas. Fútbol, fútbol y fútbol. Andrés reaccionó. Se acordó de la noticia. «Ya verás la sorpresa que te vas a llevar», me dijo. Lo primero que se me ocurrió fue: «¡No será que habéis tenido otros dos gemelos!» Una sonrisa amplia llegó hasta sus ojos. No, no era aquéllo. Era otra cosa.

El Metro nos dejó en Ventas. Seguimos la carretera de Aragón. Cruzamos unas callejas sucias, con olor a moscas y a vino agrio. Al respirar aire más sano, me señaló unas casitas cercanas, frágiles, parecían recién construidas. «Mira, ahí está mi casa. Me correspondió en un sorteo que hizo el Sindicato. La renta no está mal.» Le miré sorprendido. Estaba contento, casi feliz.

Las habitaciones eran de escasa altura, reducidas; pero al fin, independientes. La pintura chillona de los muebles de plástico resaltaba, aún más, las desnudas paredes. Su mujer parecía más satisfecha. El niño mayor había cumplido cinco años. Estaba pálido, delgaducho. Y su carita triste. Llegamos hasta la cocina. Los gemelos, sentados en el suelo, movían sus bracitos, incansables. Andrés los mirara perplejo, alelado, como intentando descifrar el misterio de la existencia.

Había conseguido su mayor ilusión: la casa. Ya no se acordaban de los años pasados en habitaciones aisladas. Querían invitarme. Andrés buscó una botella. Su mujer puso unos vasos sobre la mesa. Me asomé a la ventana, abierta de par en par. La noche comenzó a extenderse. Se encendió la luz. Del campo cercano llegaba un rumor sordo, intenso, de algo indefinido. Los insectos penetraban con tranquilidad en la habitación, buscando el sol anémico de la bombilla.

El niño comenzó a toser. Una tos seca, insistente. Andrés se acercó a él. Le dio varias palmadas suaves, cariñosas, en la espalda. Su mujer cambió el gesto. Me miró implorante. Andrés dijo algo. Ella se arrimó al fogón. Encendió unas astillas. Recalentó en la sartén un trozo de hígado. Mezcló un poco de leche con unas patatas, que sacó de una cazuela. Apresurada, hizo un puré. Cogió al niño. Le sentó junto a la mesa. Y le llenó de besos, con ese amor único, infinito, que sólo regalan las madres. El niño se calmó. Sus ojos tristes se agrandaron. Me miró curioso. La madre vertió en una cucharilla varias gotas de medicina. Se resistió a tomarlas. Le produjeron náuseas. Comenzó a comer, sin ganas. Ella confiaba. El niño inclinó la cabeza, testarudo. De nada sirvieron las caricias ni las palabras apasionadas de la madre. Decidida, empujó con la cucharilla rebosante, los labios finos, herméticos. Otra vez la tos. La pasta amarillenta salpicó el suelo. Escuché un llanto profundo, auténtico. Andrés se acercó a ella. La besó. Su mano temblorosa acarició la cabeza del niño. Me miró con humildad. Permanecí indeciso, silencioso. Apuré el vaso de vino. Por mi garganta pasó un líquido caliente, repulsivo. Cualquiera hubiese comprendido lo que ocurría. Andrés, con los ojos empapados, se ahogaba. Alelantó unos pasos. Vació la botella. Necesitaba hablar.

Con aire sano, de montaña, y buena alimentación el niño podría curarse. Se lo había dicho el médico del Seguro. Nada podía hacer Andrés. Quizá, algún día podría hacerlo. Para algo trillaba diariamente las calles de Madrid, tras la ilusión de los anuncios que leía en la Prensa. Y tenía esperanzas.

Yo sabía algo de eso. Y también sabía que a la mayor parte de aquellos anunciantes se los quitarían de encima con esas palabras negativas, anticristianas, que sirven, únicamente, para alargar la agonía de los necesitados: —«Vuelva usted mañana...»

Era la tercera vez que Andrés se acercaba a mi oficina. Y la tercera vez que aumentaron en la Caja, mis recibos de anticipo. Y lo que era peor: la tercera vez que tuve que afrontar la mirada adusta, incomprensiva, del jefe.

Andrés se sonrojaba al recibir aquel dinero. Su hijo seguía lo mismo. El comerciante de los muebles le asediaba con las letras. Y la vida le volvía la espalda. Por primera vez, le encontré temeroso. Yo buscaba un resquicio en aquel cielo oscuro, desolado, donde asomar una esperanza. Y me quedaba con ella en los labios.

Hacía frío. Un frío intenso; casi hielo. Impropio de la época. La gente le echaba la culpa a las bombas atómicas. Los técnicos en climas, se la echaban a las corrientes de aire. ¡Vaya usted a saber quién tenía razón! El caso era que en la oficina también hacía frío. Un compañero me avisó. Me llamaban por teléfono. Escuché una voz apagada, borrosa. —«¡Hable más alto, por favor! ¡No se oye nada!» —aseguré—. Aumentó la voz. Era Andrés. Me explicó algo. Su hijo, aquel niño pálido, delgaducho y de carita triste había ingresado en un preventorio infantil. El cura de su parroquia lo había solucionado. Sentí un bienestar nuevo, extraño. Sí; todavía quedaban seres que se preocupaban del prójimo. —«¡Hay que animarse, Andrés! Ya hablaremos. Tengo que terminar una relación de cuentas corrientes para el jefe. El domingo iré a veros. Adiós.» Y miré al auricular, esperanzado.

Reanudé afanoso mi trabajo. Sin saber por qué me sentía partícipe de aquella solución.

Finalizó la cena. Uno de los compañeros de pensión nos ofreció un cigarrillo. En la calle seguía el frío. La charla se prolongó. Habló Luis. Trabajaba en el despacho de un abogado. Los clientes aumentaban. Había mucha gente que se saltaba las leyes a la torera. Necesitaban una persona. Cuestión de escribir a máquina unas horas. Mi amigo Andrés llenó el primer plano de mi mente. El podría hacerlo al salir de la oficina. Por ejemplo: de siete en adelante. Lo expuse. Se lo diría a su jefe. El corazón me decía que sí. Fue un momento. Llegó la duda. También falla el corazón.

Luis era servicial. Se preocupó. Entre los humildes existe la solidaridad. Me informó al día siguiente. El jefe le había dicho que se presentase Andrés. No había duda. Las cosas se enderezaban. Aquella noche apenas dormí. Veía a mi amigo Andrés trabajando, ilusionado, en la máquina de escribir. Tenía un montón de papeles sobre la mesita supletoria.

Cuando llegué a la oficina, estaba el jefe. Tardó en marcharse. Me acerqué al teléfono. Giré la ruleta. Esperé, impaciente. A mis oídos llegó una voz dulce, femenina. Pregunté por Andrés. Hubo un corto silencio. Después, llegó lo otro. Andrés no estaba. No podía estar. Ni estaría nunca. Había muerto el día anterior. En la misma oficina. Sobre la mesa de trabajo. Una hemoptisis le secó las venas. Estaba en el Hospital Clínico. Tenían que hacerle la autopsia. Busqué aire. Mi cuerpo se encogió. Me apoyé sobre la mesa. El auricular chocó contra el suelo. Salí de la oficina sin decir nada. Nadie me lo hubiera impedido. Caminé aprisa. Los latidos comenzaron a rebotar en mis sienes. Volvía la vida, impetuosa, hirviente. Tenía que verlo. Cuanto antes.

La puerta del Hospital estaba abierta. El médico de guardia me informó. No era allí. Era en el Instituto Anatómico Forense. Muy cerca. En la calle de Santa Isabel, 53. Llegué en seguida. Una placa metálica, oscura, lo indicaba. Subí unas escaleras. Pulsé el timbre con violencia. Un hombre enjuto, reducido, abrió la puerta. Era el conserje. Hablamos. Hacía escasos minutos que habían terminado la autopsia. Por la tarde lo enterraban. Quería verle. Por última vez. Su rostro dudó. Necesitaba una autorización del Juzgado. Insistí. Me miró comprensivo; accedió. El mismo me acompañó.

Los pasillos, vacíos, se alargaban caprichosamente hasta formar un punto negro. Bajamos unas escaleras. La oscuridad me detuvo. Se encendieron, a golpes de luz, unas lámparas de neón... Se respiraba un aire húmedo, con olor a carne congelada. Escuché a mis espaldas unos pasos. El silencio los estiraba. Alguien trabajaba en la galería superior. Sonó, cercano, el chasquido seco, metálico, de un ascensor al arrancar. Penetramos en una sala rectangular, baja de techo. Una tufarada de formol me dio en el rostro.

Desnudo, sobre una mesa de mármol, húmeda, había un hombre. Seco, esquelético, amarillento. Me acerqué sobrecogido. Quería estar seguro. El pecho y el abdomen, desgarrados por el bisturí. La cabeza destrozada a golpes de escoplo. Cosida aprisa, con escasas puntadas. Su barba crecida resaltaba la pequeña cicatriz del mentón. Sí; no había duda, era él. Mis ojos se nublaron. Un líquido ardiente, amargo,

me empapó el rostro. Sentí una fuerte presión en el brazo. Intenté andar; me tambaleé. El conserje, amable, me condujo a un pasillo. Me senté. Al poco rato encontré fuerzas. Frente a mí, en una habitación, se veían unos cestos metálicos numerados, rebosantes de ropa. En uno de ellos estaba la de Andrés. Moví la cabeza, con temor. Al fondo resaltaba la capilla, y delante, la caja abierta que le esperaba. A escasos pasos, hileras blancas, de frigoríficos, también numerados, formando pared, algunos ocupados. En silencio, busqué los ojos de mi acompañante. Salimos. Allí se quedaba mi amigo Andrés. Inmóvil, frío, deshecho. La ley ignoraba su vida. No quiso ignorar su muerte.

El aire de la calle me secó aún más la boca. Caminé sin dirección fija. Como un poseso. Un agente de tráfico se acercó. No sé qué dijo. Me devolvió a la acera. Tenía sed. Busqué un bar. En la barra, la gente gesticulaba. El ron con café reanima. Todo giraba a mi alrededor vertiginosamente. Los ojos me quemaban. Una máquina de música lanzó al aire la letra tonta, absurda y falsa de un cuplé.

FERNANDO SANTOS-RIVERO

Bayona, 10, 8.º izq.
(Parque de las Avenidas)
MADRID-2



HISPANOAMERICA A LA VISTA

ADOLFO PRIETO: LITERATURA Y SOCIEDAD EN LA ARGENTINA *

POR

RODOLFO A. BORELLO

Pocos críticos literarios hispanoamericanos han dedicado tal suma de talento y penetración a un tema tan arduo como el de quien encabeza estas líneas. Su último libro es buena ocasión para un examen somero de su obra anterior y del sentido total que ella tiene, tanto para la apertura de nuevas posibilidades de comprensión de lo literario como para ejemplo de la inmensa labor que aún resta por hacer en el mundo hispánico, aprovechando sus postulados, sus métodos y sus fines.

Adolfo Prieto se inició como crítico con su tesis doctoral presentada ante la Universidad de Buenos Aires en 1953, sobre *El sentimiento de la muerte en la literatura española de los siglos XIV y XV* (1), que sigue siendo el mejor estudio hoy existente sobre el tema. Ya en esas páginas se hacían visibles notas que los volúmenes y artículos posteriores convertirían en una constante de su obra: más que los textos mismos, más que la pura comprensión estética y literaria afincada en las formas, el estilo o la lengua, el crítico estaba interesado en descubrir qué tipo de hombre había escrito esas páginas, qué motivaciones socio-históricas y psicológicas lo explicaban. Por detrás de versos a primera vista circunstanciales, de crónicas olvidadas, de relatos llenos de recursos retóricos, Prieto perseguía las ideas, los sentimientos nacionales, el horizonte de valores que les daban sentido.

Después de analizar profundamente los textos del período citado llegaba a la conclusión de que mientras en el resto de la Europa finimedieval se produce una aguzada preocupación por la muerte y una tendencia a lo macabro, ese sentimiento apenas roza la sensibilidad de los escritores españoles, identificados en una tradición cristiana sólidamente anclada, de parsimonia y serenidad inconfundible:

> En las coplas de Manrique —escribe en las Conclusiones— culmina una actitud ancestral, abonada, en el período que nos ocupa, por las obras de Juan Ruiz, don Juan Manuel, Pedro López de Ayala, el mar-

* Con motivo de la aparición de *La literatura autobiográfica argentina.* Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez, 1966; 198 pp.

(1) La parte básica apareció en *Revista de Literaturas Modernas*, Facultad de Filosofía y Letras, núm. 2, pp. 115-170. Mendoza, 1960.

qués de Santillana, Gómez Manrique y buena parte de los poetas menores del Cancionero de Baena. La escasa difusión del tema de la *Danza de la muerte* y las depuraciones que él mismo recibió de la inmediata posteridad, corroboran la vigencia de tal actitud.

Junto a ellos deben señalarse la que adoptaron los autores de origen judaico, si no inserta en el «espíritu macabro», con proclividad a caer en él, delatando una peculiar situación existencial.

En *La Celestina* se patentiza una actitud prolongada por Sem Tob y Juan de Mena, cuyo más acusado rasgo se resuelve en la dramática pugna de dos tendencias: afirmación de la vida y voluntad expresa de negarla.

Esta síntesis final apenas si permite tener idea de las novedades que del estudio minucioso de cada texto extrajo Prieto. Así la demostración del sentido paródico del Planto de Trotaconventos en Juan Ruiz; la importancia del Canciller Ayala como demostrativo testimonio de una época muy poco conocida de la Historia de España; la duplicidad de género fundida en las Coplas manriqueñas, así como su esencial espíritu medieval e hispanocristiano, no-renacentista; el identificar en Pleberio la voz velada de Fernando de Rojas y su drama vital:

Unicamente desde la historia de España, entreverada de pueblos y de cultura, únicamente desde el fondo de esa historia es posible comprender *La Celestina* y no desde la altura del Domo de Florencia, por más que invite a ello la mención de autores antiguos puestos en circulación por la Italia renaciente.

Esta relación, esta interacción entre literatura y realidad, entre literatura y sociedad, entre literatura y personalidad, entre literatura e historia, tipificará para siempre sus obras y lo convertirá en el más brillante crítico de su generación. Adolfo Prieto, hijo de padres españoles, nacido en San Juan en 1928, pertenece a la llamada «Generación de 1950», un grupo compacto de escritores de origen burgués que aparecen en las letras argentinas enrte 1948 y 1950, expresándose primeramente en las revistas *Centro, Contorno* y *Ciudad.*

A esa generación pertenecen David Viñas, el mejor y más sólido de sus narradores (*Cayó sobre su rostro,* 1955; *Los años despiadados,* 1956; *Un dios cotidiano,* 1957; *Los dueños de la tierra,* 1959; *Las malas costumbres,* 1965; la mejor de sus novelas es *Dar la cara,* 1962, reeditada muchas veces); Juan José Sebrelli, ensayista y crítico; Noé Jitric, poeta y crítico; los poetas de la revista *Poesía Buenos Aires* (Móbili, Bayley, Aguirre, Trejo); el historiador Tulio Halperín Donghi; el dramaturgo y ensayista Rodolfo Kusch; el filósofo Víctor Massuh; los novelistas A. Rodríguez, Di Benedeto, Peltzer y Dessein; los poetas F. Guibert, M. J. Castilla, Aráoz Anzoátegui, M. Fernández

Moreno, Busignani; un puñado de novelistas sociales: Varela, Castro, Manauta, Gómez Bas, y otros de amplio registro: Beatriz Guido, Jasca, Ardiles Gray, Bondoni, Murena. En teatro: Cuzzani, Dragún, De Martini, Betti y Gorostiza.

Hacia 1950, los hombres nacidos dos décadas antes comienzan a asumir conscientemente en la Argentina una realidad que era mucho más complicada y difícil que los esquemas que habían heredado para captarla y comprenderla. La mayoría de estos integrantes de la generación habían hecho las mismas lecturas (tanto los intelectuales formados en la universidad como los autodidactos) y pertenecían a la clase media. Procedían de muchas partes del país, pero enfrentaban los mismos problemas, muchos insolubles. En primer lugar, el de su ubicación política. Casi todos habían luchado contra Perón en las elecciones de 1946, pero descubrían poco después que al atacar al candidato también atacaban las leyes obreras o las conquistas sociales que el gobierno de ese hombre propugnaba. Alentando esquemas ideológicos de mejoras sociales y hasta de tipo revolucionario, estaban ahora enfrentados a los *cabecitas negras*, que era el mote despectivo inventado por la oligarquía argentina para los obreros del norte del país que se trasladaban a los centros industriales en busca de mejores salarios. Hablaban de las masas y de sus derechos, pero se oponían a su manejo de la cosa pública.

Habían sido antiimperialistas (una de las consignas políticas descubiertas por los grupos de derecha en la Argentina hacia 1930), pero contemplaban ahora que los candidatos antiperonistas recibían dinero de personeros de ese imperialismo (Braden, por ejemplo) que manejaba a discreción los grandes diarios argentinos. Pero a la vez, los ministros del gobierno que había usado el slogan «Braden o Perón» y había ganado la elección de 1946, firmaban contratos alegremente con las compañías norteamericanas o compraban en una suma sideral a los ingleses ferrocarriles que eran argentinos por derecho.

El esquema democracia-dictadura usado para comprender el fenómeno peronista estallaba en pedazos; no servía para entender en verdad un proceso de odio y falsas dicotomías por debajo del cual se movían intereses económicos que los superaban. Por otra parte, los integrantes de la generación se daban cuenta de que, al luchar contra ese gobierno apoyaban el proceso cortado por la revolución de 1943, que José Luis Torres había calificado como «la década infame»... Las ideologías resultaban estrechas para captar el mundo en el que comenzaban a vivir.

Estos escritores están en el medio de dos grupos que, hacia 1950 se relacionan por el odio: los que apoyan al gobierno y detentan el

poder se conforman con un alegre desenfado y con romper ciertos estatus, ciertos engolamientos, sin destruir ni construir nada desde cero. Los que se oponen totalmente a la mayoría se niegan a aceptar nada de un movimiento que los había superado. En medio de ese abismo de incomprensión, de ineficacia y de tensión se forja esta generación literaria.

A esa tensión, a esa realidad desagradable y cercana en lo político, se suma la situación crítica que vivía por esos años el mundo de la cultura europea, que empezaba a salir de la hecatombe de la guerra comenzada en España. Si hubiera que definir los intereses intelectuales de la generación habría que decir que, más que la literatura, les interesó la búsqueda de ideas políticas, sociológicas, filosóficas, para entender la realidad. Por eso se vuelven a la lectura de los escritores franceses de esos años, traducidos, comentados y estudiados con fervor. Los que ejercieron mayor influencia fueron Sartre, Merleau Ponty y Simone de Beauvoir. Y entre los novelistas les atrajeron los narradores norteamericanos, italianos y algunos argentinos (Faulkner, Hemingway, Steimbeck, Dos Passos, Vittorini, Pratolini, Pavese y Moravia). De los argentinos, Cambaceres, Payró, Arlt y Quiroga. Si bien se ve, todos narradores que atraían por la carga vital, por la «ausencia de literatura».

Pero a la vez, como estaban necesitados de andariveles para comprender el proceso que vivía el país, se lanzaron afanosamente a estudiar y analizar los escritores argentinos representativos de la generación anterior: Ezequiel Martínez Estrada, Eduardo Mallea y Jorge Luis Borges. Ellos habían escrito sobre los males argentinos y a ellos fueron a buscar respuestas a sus inquietudes. No las encontraron, porque los tres habían escrito en años que diferían extraordinariamente de los que les tocaba vivir. El único que se salvó de ese revisionismo casi feroz fue Martínez Estrada, aunque salió bastante mal parado de la prueba. Los otros dos, y en especial Mallea, quedaron para siempre marcados. Por eso esta generación ha sido denominada la «generación de los parricidas» por Emir Rodríguez Monegal (2) o la «generación peronista» como la denomina alguna vez David Viñas, partiendo de la conciencia del hecho político como desencadenante primordial de muchas de sus actitudes. Esta interacción de la realidad sobre lo literario explica lo señalado por R. Monegal:

> A los nuevos no les interesa el valor literario por sí mismo: les interesa en relación con el mundo del que surge y en el que ellos están insertos. De ahí que sus análsis omitan por lo general lo literario

(2) Un buen esquema en R. MONEGAL: *El juicio de los parricidas.* Buenos Aires, Deucalión, 1956, con numerosos datos. No hay todavía un panorama orgánico de este nuevo grupo de escritores argentinos.

esencial, e incursionen por las zonas adyacentes de la política, de la metafísica y hasta de la mística. *Incursiones en busca de su realidad, no la de sus maestros...*

Este extenso apartado del tema central de esta nota persigue sobre todo hacer comprensible el sentido del segundo libro de Prieto. Su aparición desencadenó una avalancha de detracciones, denuestos y aplausos. Se llamó *Borges y la nueva generación* (1954) y en sus páginas lo menos importante era el escritor que aparecía en el título. Lo fundamental era usarlo como motivo para definir una especial actitud ante la literatura. El libro se insertaba en esa labor de revisión a la que antes hemos aludido y más que el análisis literario (que peca a veces de parcial, o de limitado), lo importante estaba en las notas que Prieto señalaba como diferenciales entre los nuevos y el gran maestro.

Prieto comenzaba calificándolo como «el más importante de los escritores argentinos actuales», pero lo acusaba de haber creado una obra de la que el hombre real, *hic et nunc,* estaba ausente; los temas argentinos eran rozados de tal manera que servían de pretexto para el escapismo permanente. Prieto enfrentaba a Borges señalando que sus temas, sus intereses como creador y hasta su estilo, no interesaban a la nueva generación. Estos últimos se sentían ajenos a esa obra y a su sentido; Borges era un escritor bizantino y sus libros e «inquisiciones» un puro juego. Los cuentos eran para Prieto:

> *Jeux de l'esprit,* ejercitaciones del intelecto y la imaginación, combustión aristocrática de ocio. Más refinado y menos indolente que el señor feudal, en vez de hacerse relatar maravillas por bardos trashumantes, el moderno creador de ficciones se ejercita en ellas por autoplacer (p. 86).

Y remataba su libro con un plural que expresaba más que una fórmula literaria el hecho de hablar en nombre de su grupo:

> Borges ofrece el caso singularísimo de un gran literato sin literatura; un hombre que pasó treinta años ejercitándose como escritor sin reservarse un poco de tiempo para preguntarse qué es escribir. Es posible que a él (y a muchos) cueste comprender este reparo, de la misma manera que a nosotros se nos hace empinado alcanzar el sentido de la absoluta gratuidad y prescindencia de su obra (p. 84).

Como se ve, la casi totalidad de las objeciones estaban condicionadas por las circunstancias históricas más que por las consideraciones puramente estéticas. Para la generación de 1950, Borges era «un literato sin literatura... un fantasma que nos estorba el paso...».

En 1956 apareció *Sociología del público argentino*, libro que intentaba por primera vez en la historia de la crítica argentina (y tal vez hispánica) responder a algunos interrogantes nuevos. Partiendo de algunas ideas sartreanas, Prieto trataba de plantearse estas vías de comprensión: *a)* ¿existe una literatura argentina?, ¿existe un público lector en la Argentina?; *b)* ¿por qué y para quién se escribe en la Argentina?

En primer lugar, Prieto, sin preconceptos, comenzaba a analizar cuál era el entorno y la actitud del público medio argentino ante las producciones culturales. Así llegaba a la conclusión de que el público argentino consume obras estéticas sin ser conmovido por ellas, sin interesarse profundamente en ellas. Esto lo llevaba a plantearse el problema de la *indiferencia* en la Argentina (ante lo religioso, el estado, la cultura, los valores en general). «El hombre argentino actual —escribía— se interesa en los valores tradicionales de reflejo y por delegación...» Y explicaba este desinterés por motivos históricos, como la típica actitud de un país joven, en decantación, al cual le fueron entregados horizontes de valores que no ha podido todavía incorporarse definitivamente.

Rastreaba luego a través de nuestros dos siglos de literatura, cuál fue la suerte que los libros más destacados habían corrido entre el público para el que habían sido escritos. Y hasta explicaba el éxito siempre actual de algunas obras recurriendo al análisis hondo de ciertos aspectos de la psicología colectiva:

> Los lectores leían y leen el *Facundo* sobrecogidos por un estado de ánimo especial, por un desgrarramiento originado en el deseo de ser el hombre de la civilización contra el hombre de la barbarie, y la sospecha de ser al mismo tiempo uno y otro hombre... Esta escisión profunda que se abre en la conciencia de cada lector argentino es la que renueva la vida y el vigor del libro entre nosotros; para el extranjero es una curiosidad literaria; para nosotros, una experiencia que nos compromete el ser (p. 63).

El primero que intenta una verdadera revolución en cuanto a la ampliación de su público y a la transformación de su instrumento expresivo es Hernández. Con *Martín Fierro* logró no solamente destruir y superar la acostumbrada relación escritor-público culto burgués, sino también jugó «a poner frente a la conciencia de los desposeídos el espejo de su situación real». Sin embargo, Hernández solamente trató de corregir excesos, no de transformar la realidad. A pesar de ello su poema representa en nuestra literatura el más valioso intento de literatura popular y «descubre, con su éxito sin preceden-

tes, las posibilidades de un público menospreciado hasta entonces por el escritor culto» (p. 65).

Luego examinaba cómo muchos lectores potenciales habían sido absorbidos por las revistas y diarios de gran tiraje que aparecen a fines del siglo XIX *(La razón, Caras y caretas, PBT)* y de qué manera la literatura había sido asediada muchas veces y vencida por enemigos de gran efecto que aparecen en nuestro siglo: la radio, el cine y la televisión. Cerraba su análisis señalando la existencia segura de un gran público potencial de lectores en el país (que calculaba muy medidamente en cien mil personas). Esos lectores devoraban hasta 25 ediciones de ciertos libros de éxito traducidos del inglés o del francés, y acotaba que los escritores argentinos debían conquistar ese público.

En otra parte examinaba las razones de los éxitos de Larreta, Gálvez y Martínez Zuviría y mostraba cómo, en algunos casos, motivos extra-literarios (así en Hugo Wast) hacían claras las razones de sus enormes tirajes. Por primera vez, Prieto se atrevía a examinar el envés de la literatura y su existencia en el país, así como los canales a través de los cuales los libros eran conocidos por el público virtual.

Analizaba más tarde los datos de una encuesta hecha entre individuos de todas las clases sociales y niveles culturales, sobre qué se leía, cuándo se leía, cómo se leía y por qué se leía en la Argentina. Sus conclusiones, reducidas por el número de ejemplares usados en el «muestreo» eran muy importantes porque comportaban el primer intento sociológico de esa clase realizado en el país. Además de numerosas observaciones de detalle, Prieto llegaba a una conclusión básica que tenía explicación vaga y difícil: el público argentino no se interesaba por las obras escritas por autores nacionales (3). Y era posible que mucha de la culpa de ese fenómeno estuviera no solamente en el aparato comercial, industrial y de propaganda que rodeaba al libro de autor argentino, sino también en la calidad humana y lite-

---

(3) Desde hace unos tres años puede decirse que esa indiferencia ha desaparecido. El público muestra una tal apetencia de autores nacionales que ciertas editoriales (Sudamericana, por ejemplo) han cambiado la proporción en que editaban autores extranjeros y argentinos. Estos últimos son ahora la mayoría. Es probable que en ese proceso hayan intervenido diversos factores: una agudización de la inestable situación política y económica; la atención extraordinaria que ciertas revistas de gran circulación comenzaron a prestar a los escritores argentinos; el evidente mejoramiento de la calidad de muchos de ellos (calidad narrativa); la aparición de una verdadera legión de cuentistas nuevos; la atención que ciertas nuevas editoriales prestaron a los autores argentinos, editándolos en grandes tiradas a precios muy reducidos y vendiéndolas en quioscos callejeros; el ruido que se ha hecho y se hace en torno a numerosos premios literarios, etc.

raria de esas obras y en su lenguaje. Y remataba su libro con estas palabras:

> El escritor argentino se equivocará penosamente si da en la manía de creerse un ser providencial, como se equivoca en sus añoranzas de la vida literaria parisiense y su glorificación de las rencillas, las rivalidades, las intrigas, la institución del «vedetismo» y la obsesionante defensa de los prestigios. En un país donde la literatura aprende sus primeros pasos, el escritor violentará la dignidad y la misión que le asigna el oficio elegido con cualquier determinación que no sea la de realizar honestamente su obra. Los límites imprecisos de un público fantasmal, hipotético, abierto como una incógnita gigante, marcan los límites de su propia responsabilidad.

En 1959 apareció editado por la Universidad del Litoral el volumen *Proyección del rosismo en la literatura argentina*. Nació de un seminario dictado por Prieto el año anterior y en la obra intervenían 14 estudiantes a punto de terminar su carrera. En la introducción, el director adelantaba los fines: «perseguir a través del testimonio literario la conversión del hombre Rosas en fantasma; ponderar los elementos que intervinieron en el proceso trasmutador y sugerir los motivos y los medios que aseguraron la eficacia del mismo. Junto con la figura protagónica, serán analizados los personajes secundarios». También se estudiaron las formas en que la literatura rosista influyó en los hechos, y cómo éstos condicionaron los mitos escritos.

El único antecedente conocido de un trabajo de este tipo pertenecía a Avelina M. Ibáñez (*Unitarios y federales en la literatura argentina*, 1933), pero ninguno intentó un estudio de tan amplio espectro y ninguno había puesto la atención más en las motivaciones psicológicas que en los textos mismos. El volumen tocaba uno de los asuntos más explosivos de la vida histórica argentina y abarcaba además de los textos literarios (poesía, novela y folletines, teatro, periodismo y textos autobiográficos), los símbolos rosistas (los colores rojo y celeste, la sangre, la mazorca, el lenguaje), el cine, el radioteatro y hasta las historietas cómicas. El trabajo además se caracterizaba por la ausencia del elogio o la diatriba, por una perspicacia histórica profunda y fina y por haber ordenado un material a primera vista caótico, heterogéneo y lleno de aristas polémicas.

En una extensa introducción, Prieto ubicaba históricamente a Rosas destacando los aspectos sociales del fenómeno y ponía a luz numerosas contradicciones no explicadas: la vaguedad contradictoria del mote *unitarios y federales*, el apoyo que en 1838 manifiestan a Rosas, Juan M. Gutiérrez y Alberdi, la calificación de «anarquistas» que De Angelis aplicó a los jóvenes de la Asociación de Mayo, acusándolos de opo-

nerse al arte clásico, el hecho de que las fracciones rosistas y antirrosistas pertenecían a la clase dirigente, pero el pueblo, en su mayoría, se adhirió desde un comienzo al tirano. Destacaba también las consecuencias sico-sociales, que el fenómeno Rosas produjo tanto en los individuos como en el pueblo:

> El rosismo provoca un trauma en la conciencia colectiva, con repercusiones que se registran fácilmente hasta medio siglo después de extinguirse el régimen.

Y hasta en nuestros días la figura de Rosas nos obliga a adoptar una postura que abre el camino para las últimas definiciones «como si señalara una postura ante el mundo y ante la vida, una actitud estimativa que incluyera la apreciación de todos los valores». Este interés por la psicología social tipifica nuevamente el trabajo y muestra de qué manera muchos hechos, situaciones, obras del pasado argentino pueden ser iluminadas desde perspectivas nuevas y críticamente reveladoras.

En la segunda parte del mismo capítulo, Prieto sintetizaba y ordenaba de manera global la literatura en torno a Rosas. Según él esa literatura estaba escindida en dos partes por la batalla de Caseros, con lo que se probaba que lo político había determinado lo literario y los textos no habían influido decisivamente en la historia. Pero ya antes de 1852 hubo escritores europeos deslumbrados por la figura mítica de Rosas, que crecía más rápidamente, contemplada desde el otro lado del Atlántico. Dumas y Villeneuve descubren en Rosas un especial atractivo literario; el color local, el pintoresquismo romántico, la sangre, la barbarie, la belleza física del tirano, sus crímenes verdaderos o falsos, el mundo en torno primitivo y feroz, eran elementos que contribuían y contribuirían de modo preponderante a la conversión del hombre en mito. Los escritores argentinos que se inspiran en Rosas aseguran la viviente posteridad literaria; pero la literatura de la época, tanto de uno como de otro bando, es igualmente feroz y desmesurada. Lo escrito amplificó, deformó, mitificó la realidad que le dio sustento.

Caseros amputa una de las vertientes de esa literatura, silenciada con la misma violencia con que el tirano acalló las voces de sus opositores. Y hasta los denuestos del vencido y los elogios de los triunfadores debieron ajustarse a sobreentendidos cánones retóricos. El período posterior a Caseros aprovecha y desarrolla la materia mítica tejida en los años anteriores, y como la censura, el cuchillo y el terror habían acallado a los testigos de los hechos, el mito de un Palermo orgiástico, sangriento y cruel, la bondad de Manuelita, la sevicia del

padre, etc., despliéganse en infinitos libros narrativos, poéticos o dramáticos. La literatura desarrolló lo que Prieto denominó ajustadamente «un conflicto típicamente maniqueo». *Amalia,* la prosa sarmientina y los folletones de Gutiérrez estereotipan una imagen de Rosas que los datos históricos no han apagado en la conciencia del pueblo. Los intentos de algunos poetas, el ciclo de Gálvez, no han logrado poner a la literatura al nivel ecuánime de cierta crítica histórica. Y Prieto explicaba la persistencia del tema Rosas como

> la compartida necesidad de revivir, míticamente, la existencia de un pasado trágico; y la intuición de que el proceso desencadenado por el episodio rosista tiene todavía abiertas sus instancias. La intuición de que, para nuestra conciencia escindida, fatalmente deberemos juzgar o ser juzgados.

Durante esos años Prieto publicó un conjunto de estudios en revistas dedicados casi siempre a movimientos y escritores argentinos contemporáneos (4). En 1962 organiza una *Encuesta: La crítica literaria en la Argentina,* editada por la Universidad Nacional del Litoral. Prosiguiendo con su labor de estudiar los otros aspectos de la obra literaria: el público y los medios de difusión de la misma, estaba interesado ahora en escudriñar cuál había sido y era la actitud de los críticos argentinos. Eligió un grupo bastante grande de entre los críticos en actividad y los interrogó acerca de sus ideas sobre la crítica, los nombres de los críticos más importantes, la función de la crítica periodística y el sentido que la actividad crítica tenía en nuestro país. Otra vez Prieto emprendió un tipo de encuesta no intentado antes y que servirá (ya nos sirve hoy) para tener una imagen bastante amplia de la preparación, las ideas y el sentido de esa labor en nuestra literatura.

Realizó luego, para la Universidad de Córdoba, una *Antología de Boedo y Florida* (5), precedida de un extenso y agudo prólogo lleno en muchas páginas de enfoques renovadores, de materiales casi no

---

(4) Entre otros: «El martinfierrismo», *Revista de Literatura Argentina e Iberoamericana,* Facultad de Filosofía y Letras, U. N. de Cuyo, núm. 1; Mendoza, 1959; pp. 9-31. «Los dos mundos de Adán Buenosayres», *Boletín de Literaturas Hispánicas,* Facultad de Filosofía y Letras, U. N. Litoral, núm. 1; Rosario, 1959; pp. 57-74. «Consideraciones sobre el hombre que está solo y espera», *Ibid.* núm. 3, 1961, pp. 23-40; «Una curiosa revista de orientación futurista», *Ibid.,* pp. 53-63; «La fantasía y lo fantástico en Roberto Arlt», *Ibid.* núm. 5, 1963, páginas 5-18; dirigió, solicitado por la Universidad de Duquesne, Pensilvania, un volumen colectivo sobre Gálvez, al que contribuyó con «Gálvez, el mal metafísico», *Duquesne Hispanic Review,* a. 2, núm. 3, 1963, pp. 119-128.

(5) *Antología de Boedo y Florida,* prólogo y selección de A. Prieto, Córdoba, Universidad Nacional, 1964; 169 pp. Aparecen textos de Mariani, Castelnuovo, Barletta, Clara Beter, Riccio, Yunque, Olivari, González Tuñón, Girondo, González Lanuza, Fijman, N. Lange, Marechal, Molinari y Borges.

transitados antes y de mirajes que darían motivo a un volumen muy necesario.

Y también en esa introducción se hacen visibles las relaciones que siempre establece Prieto entre la realidad histórica (los años 1920-1930), y la literatura escrita por ese entonces en la Argentina. Así señala como nunca, ni antes ni después, se ha gozado en nuestro país de bonanza económica y de libertad intelectual, comparable a la de esa década. Esos y otros factores favorecieron una importancia «social» de la literatura, que parece increíble desde los tiempos que nos han tocado vivir... Prieto, además, deslinda con justeza las diferencias, no muy marcadas, entre los ultraístas y los de Boedo, su sentido del humor y su afirmación festival de la vida, los motivos criollistas que invaden las poesías del primer Borges, el sentido del realismo perseguido por los boedistas. Y en una página plena de posibilidades acota que la obra narrativa de Arlt es la expresión de la pequeña burguesía, cuyo irracionalismo de entonces tendrá su expresión plena en el sentimiento de fatalidad y derrota que agobia a *Radiografía de la Pampa,* de Ezequiel Martínez Estrada.

Una versión algo distinta de la que nos ocupa, ya había sido publicada en 1962, de *La literatura autobiográfica argentina* (6). En este volumen la literatura autobiográfica se estudia como testimonio de «conflictos de situación; es decir, los conflictos que la sociedad opone en un momento dado al normal desarrollo de los individuos (trastornos políticos, económicos, religiosos) y que a estos efectos, los datos serán solicitados por igual a la historia política y de las instituciones, a la sociología y a los propios datos de la historia literaria» (p. 9). En síntesis, Prieto elude los aspectos estético-literarios y se lanza a descubrir con nuevos métodos parcelas de la realidad íntima en la lucha generalmente traumática entre el yo y la sociedad, el yo y la historia que ese yo debió vivir.

En primer término el autor prueba que es falsa la afirmación de que nuestro país carece de literatura autobiográfica; dentro del mundo hispánico la Argentina documenta una riqueza en textos de ese tipo que resulta digna de tenerse en cuenta por su riqueza y cantidad. Sin embargo, la mayoría de esas autobiografías (con su característica memoria «simbólica») son elusivas con respecto a las zonas más íntimas: lo erótico, lo familiar, lo desagradable o lo abyecto. Es imposible encontrar un texto donde, como en el caso límite de Rousseau o Genet el que escribe se desnuda totalmente ante el lector.

---

(6) Editado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional del Litoral.

La nota más general de los testimonios autobiográficos argentinos (y probablemente de toda el área hispanohablante) es que casi siempre corresponden a hombres de destacada actuación pública y en su mayoría son justificaciones de sus actos políticos. Por eso acota Prieto: «la historia de la literatura autobiográfica argentina condensa, en un plano insospechado, la historia de la élite del poder en la Argentina». El estudio se fija un límite que creemos mesurado: obras de autores nacidos antes de 1900.

A partir de esos postulados, la obra se abre en riquísimas posibilidades comprensivas. Asombra leer lo que Prieto puede deducir del manejo inteligente, audazmente escudriñador de textos que parecían desprovistos de atractivos fuera de los secamente documentales. Así ocurre con los testimonios de los hombres que intervinieron en la revolución de Mayo, los cuales dan el otro rostro, el aspecto traumático de las transformaciones y situaciones conflictivas que desencadenó el levantamiento contra la autoridad española. Prieto afirma que la sociedad platense anterior a 1810 se mueve en dos planos ideológicos encontrados: una tendencia conservadora, antipopular, clasista, y una apetencia de transformación, de cambio, de negación de la tradición. Ambos planos coexistieron en cierto equilibrio durante dos siglos; al llegar las ideas liberales, al proclamarse la independencia, ese equilibrio se destruye, pero ambos niveles siguen viviendo en sus actores principales:

> El liberalismo, triunfante en la faz política, inflama los sentimientos, tiñe con nuevos colores algunas formas del vivir, pero se vuelve moroso en la disolución de varios de los principios en que se asienta la sociedad colonial. Son los principios que laten en la oscuridad del subconsciente, nacidos de los infinitos matices de las experiencias de la infancia, de los presiones de la religión y del folklore, del conformismo que permite el mínimo grado de convivencia en el grupo.

El mejor indicio de esa dualidad difícil y casi insalvable puede encontrarse en textos de Manuel Belgrano, Saavedra, Agrelo, Gervasio de Posadas, Juan Cruz Varela; en todos hallamos idéntica situación: «Los hombres que se dejan arrastrar por el torbellino de las ideas y las pasiones revolucionarias son compelidos, violentamente, a confrontar sus vidas con patrones distintos a aquellos a que estaban habituados.» Quien con mayor dramatismo, con desgarramiento trágico vivió ese conflicto fue, naturalmente, Sarmiento. El capítulo dedicado al autor de *Facundo* merece el calificativo de brillante, aunque no se esté totalmente de acuerdo con sus conclusiones. La parte más rica y más honda es la que Prieto dedica a comprender la personalidad sarmientina a partir de su vida familiar. Sarmiento nace en un mundo de inse-

guridad social, donde la pobreza amenaza permanentemente en hundir a toda la familia; a eso se suma la ausencia de autoridad paterna, la necesidad enfermiza de afecto y un deseo casi neurótico de poder y de estima íntima y colectiva.

La segunda parte del volumen está dedicada al estudio de los conflictos que el período rosista produjo en los hijos de algunos de los protagonistas que detentaban el poder en la época. El estudio resulta útil no solamente al historiador, sino también deberá ser consultado por el psicólogo social y por el estudioso de nuestra historia cultural. Prieto analiza con detenimiento las obras de Calzadilla (por primera vez leído en profundidad), de Guido y Spano y de Mansilla. El crítico recurre al psicoanálisis para establecer la personalidad del autobiógrafo a partir de sus mismas confesiones, y estudia los conflictos íntimos que la condena en bloque del mundo rosista produjo en ellos. Aquí y allá asoman interpretaciones que pueden ser discutibles, pero que muestran una finura y una agudeza no comunes en nuestra crítica. Por ejemplo, estudiando la confesión de Calzadilla, de que su madre no pudo tener una hija, y lo vistió y crió como una mujercita hasta los trece años, y la frecuencia con que luego el mismo autobiógrafo narra sus aventuras y galanteos femeniles, Prieto llega a la conclusión de que ese deseo de aparecer como un Don Juan «no parecen ser fundamentalmente otra cosa que elementos subjetivos de compensación a una delicada experiencia infantil».

Luego muestra la lucha íntima en que se encuentran tanto el citado como Guido y Mansilla, para hablar positivamente de sus padres rosistas y a la vez mostrarse como enemigos del régimen execrado cuando ellos llegan a la madurez. En esta parte anotamos algunos desacuerdos; por ejemplo, lo humorístico no aparece en la *Carta,* de Guido, «en el preciso momento en que éste asume la conciencia de su derrota». Esa nota es visible desde las primeras páginas de la autobiografía. En *Una excursión,* de Mansilla, el paisaje no es solamente decorado; es el telón de fondo, grande y sobrecogedor, destinado a idealizar, a convertir en magna la expedición de Lucio al desierto.

La tercera parte documenta las transformaciones que el país sufrió con motivo del impacto inmigratorio (desde las últimas décadas del siglo pasado) hasta la Revolución del 43. Allí prueba Prieto cómo persisten en los grupos dirigentes (o en sus descendientes) ciertos mitos y costumbres coloniales que no parecen haber cambiado: la creencia de que la posesión de la tierra da prestigio, la norma de aceptar como hecho natural la situación de privilegio de ciertos grupos; la posesión de las pautas de prestigio social continúa en manos de los mismos que las detentaron hace ciento cincuenta años (aunque no tengan el

poder político, pero sigan ocupando los cargos expectables de algunas zonas de la administración, como las canonjías del servicio exterior).

Luego se analizan las obras de Joaquín V. González, Bioy, Ibarguren. Estas pocas líneas quieren ser, sobre todo, una incitación a recorrer las páginas de un libro polémico, arrojado, inteligente, heterodoxo e infrecuente. Y es obra que prueba una vez más que los textos valen por los lectores y los críticos, no por sí mismos, y que ciertos métodos y enfoques actuales comienzan a usarse con hondura en la crítica argentina.

RODOLFO A. BORELLO
Salta, 1576
MENDOZA (ARGENTINA)

LAS TENDENCIAS DEMOGRAFICAS Y EL DESARROLLO ECONOMICO

POR

HECTOR BERNARDO

«En vuestra Asamblea, incluso en lo que se refiere al gran problema de la natalidad, es donde el respeto a la vida debe encontrar su más alta expresión y su más razonable defensa. Vuestra tarea es hacer de modo que abunde el pan en la mesa de la humanidad y no el favorecer un control artificial de los nacimientos, que sería irrazonable con miras a disminuir el número de comensales en el banquete de la vida.»

(Discurso de Su Santidad Paulo VI en las Naciones Unidas, 4 de octubre de 1965.)

El problema de la influencia de las tendencias demográficas en el desarrollo económico ha venido preocupando a la opinión mundial y a los organismos internacionales desde largo tiempo atrás. En las Naciones Unidas se creó la Comisión de Población como un organismo técnico encargado de estudiar, bajo la dependencia del Consejo Económico y Social, los problemas originados por los cambios en las tendencias de la población. De acuerdo a las facultades conferidas a esta Comisión, la misma debería permanecer neutral en materia de políticas demográficas, y para asegurar esta neutralidad se estableció que los miembros deberían ser expuertos en problemas demográficos y actuar a título personal sin que sus opiniones obligaran a los Gobiernos de los Estados miembros.

En 1953, la Comisión de Población, al realizar su séptima sesión, recomendó la preparación de un informe sobre las deficiencias que existen en el conocimiento de las relaciones entre las tendencias de la población y las condiciones económicas y sociales. El informe fue preparado por un Comité de expertos, nombrados por el secretario general de las Naciones Unidas y presentado en su forma preliminar a la Conferencia Mundial de la Población, que tuvo lugar en Roma, en septiembre de 1954. Previamente las Naciones Unidas habían publicado un importante trabajo, titulado «Factores determinantes y conse-

cuencias de las tendencias demográficas», que sirvió de base para el informe de los expertos. El objetivo del informe era, fundamentalmente, identificar las varias deficiencias existentes en el conocimiento de las relaciones entre las tendencias de la población y las condiciones económicas y sociales y sugerir medidas para acrecentar el conocimiento de las mismas. El informe fue publicado en el *Boletín de la Población* correspondiente a diciembre de 1954.

En este mismo año 1954 se realizó la Conferencia Mundial de la Población, que agrupó a los demógrafos más distinguidos y cuyas discusiones fueron publicadas en seis grandes tomos por las Naciones Unidas. La Comisión de Población continuó ocupándose de estos problemas, especialmente en el undécimo período, durante el cual se discutieron las facultades de la Comisión, se señalaron los objetivos de las Naciones Unidas en la materia y se recomendó al secretario general actualizar el trabajo publicado sobre los factores determinantes y consecuencias de las tendencias demográficas, teniendo en cuenta los resultados de las investigaciones realizadas después de su publicación (1).

La preocupación por el problema se generalizó debido a la propaganda hecha por los partidarios del control de la natalidad acerca de una píldora anticonceptiva, inventada por los doctores Pincus y Rock, que permitiría controlar el crecimiento de la población en forma cómoda y barata. Publicaciones de fácil acceso hicieron la propaganda de este nuevo método (2). La campaña, que incluyó en Estados Unidos intentos de subordinar la ayuda exterior que presta este país a la adopción de planes de control de la población por parte de los países ayudados (3) y la oposición a la candidatura del presidente Kennedy,

---

(1) Comisión de Población. Informe sobre el undécimo período de sesiones. E/3451.

(2) Look, octubre 10 de 1961. Birth control and politics; Look, diciembre 5 de 1961. Birth control, world problem; *The Saturday Evening Post*, junio 30 a julio 7 de 1962. Birth control pills; Redbook de 1963. How safe are the birth control pills; Newsweek, julio 23 de 1962-Too many babies? World population crisis; Good Housekeeping, julio de 1961 - We can end the battle over birth control por John Rock; Good Housekeeping, septiembre de 1962-Birth control pills: the full story. En oportunidad de discutirse en las Naciones Unidas el tema, fue distribuido gratuitamente entre los representantes un folleto titulado *Does Overpopulation, Mean Poverty?*, en el que se resumen opiniones de distintos personajes —ninguno de ellos experto en problemas de población y desarrollo— todas favorables al control de la natalidad.

(3) El 16 de noviembre de 1960 un grupo de personalidades destacadas en diversos campos de la ciencia, excepto el de la demografía, publicó una declaración pidiendo a las Naciones Unidas que capitaneara el establecimiento y ejecución de política destinadas a limitar el crecimiento de la población. Similar presentación fue repetida en 1962. En el informe Draper presentado al presidente Eisenhower sobre la ayuda exterior económica y militar se aboga por la adopción del control de la natalidad por parte de los países recipientes de la ayuda como parte del esfuerzo que deben realizar para alcanzar un mejor desarrollo. En el mismo sentido véase el artículo de Jacob Viner titulado «Econ-

por suponerlo contrario al control artifical de nacimientos, adquirió su mayor intensidad a raíz de la presentación ante la Asamblea General de un proyecto sobre el crecimiento demográfico y el desarrollo económico por parte de las delegaciones de Suecia y Dinamarca en agosto de 1961 (4).

La delegación argentina, que tuve el honor de integrar, se opuso tenazmente a que las Naciones Unidas prestaran asistencia técnica en materia de control de la natalidad y destacó la necesidad de que se hicieran estudios complementarios para conocer la verdadera naturaleza de las relaciones entre las tendencias de la población y el desarrollo económico. La Asamblea General postergó durante un año la consideración del tema y aprobó, finalmente, la resolución 1838 (XVII), en la que a petición del representante argentino se suprimió la última parte del párrafo dispositivo 6, que dice: «y de que las Naciones Unidas presten asistencia técnica a solicitud de los Gobiernos, para proyectos y programas nacionales relacionados con los problemas demográficos». En definitiva, la resolución se limita a solicitar la intensificación de los estudios en materia demográfica en relación con el desarrollo económico.

Sobre la base de dicho proyecto, el secretario general realizó una encuesta entre los Estados miembros, conteniendo preguntas que excedían los límites impuestos por la resolución citada, en cuanto daban por supuesta una relación negativa entre el crecimiento de la población y el desarrollo económico. A dicha encuesta sólo contestaron algunos países que no llegan a constituir siquiera la mitad del total de Estados miembros. El informe presentado por el secretario general se limita a consignar un resumen de las respuestas recibidas y a extraer de las mismas conclusiones, cuya objetividad resulta, por lo menos, dudosa.

El tema será nuevamente tratado en la próxima Asamblea, sobre la base del informe del secretario general, y, sin duda alguna, se tendrán en cuenta también las conclusiones de la Conferencia Mundial de la Población, que tuvo lugar el año pasado en Belgrado (Yugoslavia) del 30 de agosto al 3 de septiembre de 1965.

---

omic foreign policy on the new frontier» publicado en julio de 1961 en la revista *Foreign Affairs*. En agosto 27 de 1961, *The New York Times* publicó una solicitada en la que un grupo de contribuyentes norteamericanos pedía al presidente Kennedy se limitara la ayuda exterior sólo a aquellos países que adoptaran el control de la natalidad señalando que esa era «la única política razonable que Estados Unidos puede seguir en materia de ayuda económica exterior».

(4) Documento A/4849, del 18 de agosto de 1961, en el cual se reproduce una carta enviada por los representantes de Dinamarca y Suecia proponiendo la inclusión del tema «Crecimiento demográfico y desarrollo económico» en el programa del decimosexto período de sesiones de la Asamblea General de las Naciones Unidas y se acompaña memorándum explicativo.

Nos interesa examinar los argumentos esgrimidos por los partidarios del control de la natalidad desde un punto exclusivamente económico, dejando de lado, por el momento, las objeciones de carácter moral y sociológico que pueden hacerse tanto a los procedimientos para controlar la población como a sus consecuencias.

El punto de partida de quienes se oponen al crecimiento de la población es en realidad simplista, y en su forma más generalizada afirma que la tasa de crecimiento demográfico anula los efectos del desarrollo económico, para demostrar lo cual basta examinar el ingreso *per cápita*. Por lo demás, como son los países en desarrollo los que presentan las tasas más altas en el crecimiento de la población, es a estos países a los cuales aconseja adoptar políticas de control de la natalidad. Demostrativo de este tipo de recomendación es el informe publicado en 1963 por la Academia Nacional de Ciencias de los Estados Unidos (5).

Los cálculos respecto a la población en los países en desarrollo, así como las proyecciones sobre su futuro crecimiento adolecen de numerosas fallas. Los países en desarrollo son también poco desarrollados en materia de estadística y las encuestas por muestreo, así como los sistemas de Registro Civil resultan inadecuados. En las conclusiones del debate del Congreso de Población de 1954 se admitió la insuficiencia de las teorías demográficas, la falta de fundamento suficiente para pronosticar las consecuencias demográficas de determinados cambios económicos y sociales, así como también para efectuar predicciones en sentido inverso. En el undécimo período de sesiones de la Comisión de Población de las Naciones Unidas, realizado en 1961, la Comisión señaló las dificultades con que tropezaba para el trabajo estadístico-demográfico en los países subdesarrollados. Coincidente con esto, el anuario demográfico de las Naciones Unidas para 1960 destaca también que las tasas mundiales de nacimientos y mortalidad son meras estimaciones, basadas en un número de supuestos y de datos que no son comparables de año a año ni en cantidad ni en cualidad y, por consiguiente, no es posible establecer conclusiones definitivas.

Aunque pueden observarse las tendencias de las tasas en los países y territorios individualmente considerados, uno de los datos más importantes para el análisis de las interrelaciones entre el crecimiento de la población y el desarrollo económico lo constituye la estructura de la población y, dentro de ella, el porcentaje de población activa.

---

(5) *The Growth of World Population. Analysis of the problems and recomendation for Research and training*. Publicación de la National Academy of Science, Washington D. C. 1963.

El estudio antes mencionado señala que la comparabilidad de las poblaciones económicamente activas ofrece muchos peligros de mala interpretación. La falta de comparabilidad proviene de varias fuentes, la mayor y más importante de las cuales es la diversidad de definiciones y conceptos que existen en los diferentes países acerca de lo que debe entenderse por población económicamente activa.

Se habla mucho de un exceso de población en el mundo, pero nadie se ha cuidado de definir en qué consiste. Si este exceso de población se entiende en relación a la tierra o a los recursos disponibles, la noción es harto discutible. De acuerdo con los datos contenidos en la página 118 del anuario demográfico de las Naciones Unidas para 1960 (6), la población total del mundo sería de 2.907 millones de habitantes en 1959, lo que equivale a una densidad de 22 habitantes por kilómetro cuadrado, que no parece ciertamente excesiva. Si comparamos la densidad por regiones, observamos en el mismo anuario que la misma es de 8 habitantes por kilómetro cuadrado en Africa, que tiene un total de 237 millones de habitantes; de 9 habitantes por kilómetro cuadrado en Norteamérica, con una población total de 196 millones de habitantes; de 24 habitantes por kilómetro cuadrado para América Central, con una población de 65 millones de habitantes, y de 8 habitantes por kilómetro cuadrado para Sudamérica, con una población de 137 millones de habitantes. Asia tiene una densidad de 60 habitantes por kilómetro cuadrado, con una población de 1.622 millones de habitantes. Europa aparece en el mismo cuadro con 85 habitantes por kilómetro cuadrado, con una población de 423 millones de habitantes, mientras Oceanía sólo tiene 2 habitantes por kilómetro cuadrado y una población de 16 millones de habitantes y la Unión Soviética 9 habitantes por kilómetro cuadrado, con una población de 211 millones de habitantes. Si se comparan estas densidades con la alcanzada por algunos países industrializados, como Holanda, que tiene 350 habitantes por kilómetro cuadrado, o Bélgica, que tiene 198, y se tiene en cuenta el alto nivel de vida de que gozan esos dos países, se comprende hasta qué punto es independiente de la densidad de población el problema de crecimiento económico. Si alguna conclusión se pretendiera extraer de estos datos no podría ser otra que, a mayor densidad de población le corresponde mayor nivel de vida.

Para escapar a esta realidad se hace referencia al crecimiento futuro de la población de los países en desarrollo, basándose en proyecciones de las tendencias actuales de las tasas de natalidad y de mor-

(6) *Demographic Yearbook 1960. Special topic-Population trends.* United Nations, 1961.

talidad de esos países, lo que doblaría sus poblaciones en veinticinco años y daría lugar a lo que se ha llamado «explosión demográfica» (7).

El aumento de la población mundial y especialmente en los países subdesarrollados no se debe, en realidad, a un aumento en la tasa de natalidad, que ha permanecido constante, sino al progreso sanitario y médico experimentado por estos países. Aparte del simplismo que significa tomar las proyecciones como si fueran hechos inevitables, olvidando que la modificación en algunas de las circunstancias puede hacer varias las conclusiones, debe tenerse en cuenta que dicho crecimiento produce un cambio en la estructura de la población, que tiene como consecuencia el envejecimiento de la misma. Ello demuestra que la actual tendencia de la población es sólo temporaria, porque depende, sobre todo, del alargamiento de la expectativa de vida que no puede crecer indefinidamente. Cuando los países en desarrollo lleguen al límite de que actualmente gozan los países industrializados comenzará a aumentar, como ha ocurrido en éstos, la tasa de mortalidad y, por consiguiente, a disminuir el crecimiento de la población. Al actuar sobre la tasa de natalidad, los partidarios del control agravarán los problemas que este envejecimiento representa para los países en desarrollo.

Sauvy, el conocido demógrafo francés, afirma que el crecimiento de la población es favorable al incremento de la productividad, concluyendo en la forma siguiente: «Lo que es indudable es que los resultados más recientes son mucho más favorables al crecimiento de la población que lo que permitían prever las doctrinas actualmente en boga. Lo que ocurre es que tales doctrinas no se han desprendido de la idea de gran crisis económica que les habían dado nacimiento o las habían marcado fuertemente con su sello» (8).

---

(7) El doctor Dudley Kirk, del Consejo de Población, entrevistado por un cronista del *New York Times*, con motivo de la reunión de la Unión Internacional para el estudio científico de la población, aclaró que el término «explosión» es emocional y anticientífico y no concuerda realmente con los hechos. La entrevista publicada en la edición del 17 de septiembre de 1961 de dicho diario pone en boca del doctor Dudley Kirk las siguientes manifestaciones: «El punto es que cualquier tendencia extrapolada geométricamente lleva al infinito. Nosotros hemos crecido en todos los campos de la actividad humana. El crecimiento de la población es en realidad muy lento comparado con el crecimiento en otros terrenos. Por ejemplo considérese la tasa de producción de automóviles. Si usted extrapola las siguientes tasas encontrará que mucho antes que el crecimiento de la población presente un problema de espacio, toda la superficie del globo estará cubierta con asfalto y todo el asfalto con automóviles, encerrados en un caos de tráfico. Después de todo no es biológicamente posible para la población del mundo crecer por largo tiempo en una proporción que exceda el 3 por 100 por año. ¿En qué campo de actividades llamaría usted a una tasa del 3 por 100 una explosión? El término es desafortunado y no debería ser usado en una reunión científica como esta. Nosotros somos una sociedad científica y no un movimiento social».

(8) *Papeles de la Conferencia Internacional de la Población* celebrada en Nueva York en septiembre de 1961, sección 11, p. 75.

A su vez el profesor Hagen, del Instituto Tecnológico de Massachusets, demostró en el Congreso de Población que los países con crecimiento rápido de población requieren, en total, menos capital por unidad de producto que los países con bajo crecimiento de población, en condiciones similares respecto de la capacidad técnica, recursos naturales, etc., y señala que en estos casos se realiza una mejor distribución de los costos de la infraestructura (caminos, edificios públicos, etc.).

El mismo Hagen, en un artículo publicado en *The American Economy Review* (9) precisamente sobre el tema «El crecimiento demográfico y el desarrollo económico», dice: «En ningún caso el crecimiento demográfico ha alcanzado el aumento de la producción global. De hecho, jamás, salvo en los Estados Unidos, la tasa máxima de un solo decenio se ha acercado a la tasa media de aumento de la producción en el curso de los cincuenta a cien años estudiados.» El autor, después de examinar diversos casos históricos, afirma enfáticamente: «estos hechos demuestran, que lejos de verificarse de manera general, el esquema malthusiano no se ha observado en ninguna parte. Las tasas de natalidad, por el contrario, han seguido la baja de las tasas de mortalidad antes que el crecimiento natural haya alcanzado su plafón y las dos tasas han continuado descendiendo hasta su nivel mínimo». Y más adelante, refiriéndose al problema del ingreso individual en sus relaciones con el crecimiento de la población, afirma: «A pesar de la ausencia de datos precisos, la historia nos muestra justamente que, en tales sociedades, el ingreso individual no ha aumentado antes que la población crezca.»

En el último Congreso de Población celebrado en Belgrado, el secretario ejecutivo de la CEPAL, José Antonio Mayobre, presentó un trabajo sobre desarrollo económico y crecimiento de la población en América latina que parece confirmar las conclusiones de la cita anterior. «No se ha demostrado una relación causal entre las altas tasas del crecimiento de la población y las tasas declinantes en el crecimiento del ingreso que preocupa ahora a los economistas y a los conductores políticos; la tendencia descendente puede atribuirse parcialmente a dificultades estructurales en las economías y en las sociedades y parcialmente a relaciones de comercio internacional no satisfactorias, factores que han sido explorados en un número de estudios hechos por la CEPAL. Al mismo tiempo, se encuentra que algunos países con tasas de crecimiento de población por encima del promedio

---

(9) *The American Economic Review*, junio de 1959. El mismo artículo fue reproducido en la revista francesa *Population*, de enero-marzo de 1960. Léase además el comentario que sobre la teoría del profesor Hagen hace Benjamín Higgins en su obra *Economic Development*, cap. XIV.

regional, como Méjico y Venezuela, están también a la cabeza en las tasas de crecimiento del ingreso *per cápita,* mientras otros países con tasas moderadas o tasas bajas de incremento de la población han hecho sólo pequeños avances o no han avanzado en el ingreso durante la pasada década» (10).

En el mismo sentido se pronuncia el «Estudio preliminar de la situación demográfica en América latina», preparado por la CEPAL. Después de referirse al conocido estudio de Coale y Hoover, sobre los efectos del crecimiento de la población en los países subdesarrollados y al argumento de que éste constituye un freno para la tasa de crecimiento económico, dice: «Esta conclusión tiene gran fuerza y es casi ineludible cuando en el cálculo se consideran conjuntamente variables económicas y demográficas, pero no de otra índole. Sin embargo, que esto suceda en una situación concreta no depende sólo de fuerzas económicas y demográficas. Depende, en parte al menos, de un cambio concomitante en las actitudes individuales y sociales en la medida en que influyen en la producción, el consumo, los ahorros y las inversiones, y de la existencia de un mecanismo económico que estimule los ahorros y los canalice en la dirección de inversiones que aumenten la eficiencia de la producción.»

«La obtención de artículos que motive el comportamiento económico requerido no es el sustituto preciso de valores sociales tradicionales asociados con la crianza de familias numerosas. En tal caso, es dudoso que la transformación de actitudes, que motiva la declinación hipotética en las tasas de natalidad, resulte precisamente en esa transformada propensión a economizar de la cual dependen los beneficios económicos calculados. Los niños, por ejemplo, podrían compensarse con una creciente escala de consumo personal corriente, y no con la liberación calculada de ahorros» (11).

En otro documento publicado también por la CEPAL con referencia al tema, se señala que si bien en algunas regiones de América Latina existe presión demográfica, «en otras regiones —de densidad de población relativamente baja y con abundancia de recursos— es más bien la escasez de población la que aún entorpece el desarrollo económico. Si la población fuese mayor, los gastos generales —transporte, distribución, etc.— podrían reducirse en medida importante» (12).

(10) *Economic Development and Population Growth in Latin America,* páginas 1 y 2.
(11) *Estudio preliminar de la situación demográfica en América Latina* (documento E/CN. 12/604), p. 24.
(12) *Tendencias de la población en América Latina en relación con la política económica y social* (doc. E/CN. 12/583), p. 8.

El profesor Hirschman, en su obra sobre la estrategia del desarrollo, considera como una de las condiciones fundamentales para el despegue o *take-off* la existencia de presión demográfica (13). En el mismo sentido se pronuncia Collin Clark (14) en un artículo publicado en la revista *Fortune*, señalando el caso especial de la India, donde una serie de prejuicios religiosos impiden aprovechar todos los recursos que en materia de alimentos tiene el país (15).

En el mismo artículo antes citado se señalan los peligros de una política de control de la natalidad y las amplias posibilidades que el progreso técnico abre a la expansión demográfica. Según los datos del mencionado artículo, sólo con explotar racionalmente la tierra disponible en la actualidad podría alimentarse, de acuerdo con los niveles de dieta de Estados Unidos, una población de 28.000 millones de habitantes, es decir, diez veces la población actual del mundo. Con métodos más refinados y sin recurrir a las nuevas posibilidades que abre el progreso tecnológico para la explotación de recursos adicionales, el autor calcula que la tierra podría alimentar una población de 98.000 millones de habitantes.

La relación entre recursos naturales y población ha sido uno de los temas favoritos de quienes predicen la imposibilidad de poder alimentar la creciente población en el mundo (16). En realidad si bien el crecimiento global de la producción de alimentos es todavía mayor que el crecimiento de población, algunas regiones subdesarrolladas no han alcanzado todavía la autosuficiencia en la materia o un desarrollo que les permita adquirir en el exterior los alimentos necesarios. Todavía se siguen utilizando métodos primitivos de cultivo y los programas de ayuda, sea bilateral como el instituido por Estados Unidos, de acuerdo con la ley 480, o multilateral, sólo han contribuido a provocar una distorsión en los mercados con sus ventas concesionales y a deprimir especialmente el desarrollo agrícola en los países ayudados. El uso de excedentes de alimentos con el fin de incrementar el desarrollo no parece haber tenido el éxito que le auguraban los patro-

---

(13) ALBERT O. HIRSCHMAN: *The Estrategy of Economic Development*, Nueva York, 1958, pp. 176 a 182.

(14) COLLIN CLARK: *Do Population and Freedom Grow Together?* Fortune, diciembre 1960.

(15) Véase el artículo antes citado. Sabido es que existen en la India 160 millones de cabezas de ganado vacuno, gran número de las cuales son consideradas sagradas. La superstición les impide además matar otros animales que como los monos causan graves daños en las cosechas.

(16) *The Population Crisis and the Use of World Resources*, editado por Stuart Mudd y publicado por el doctor W. Junk en 1964. El padre S. de Lestapis, S. J., parece haber caído en el error de considerar como nocivo el crecimiento de población. Véase su libro *Family Planing and Modern Problems, a Catholic Analysis*, Herder & Herder, Nueva York, 1965.

cinadores de la resolución de las Naciones Unidas sobre creación de un programa mundial de alimentos (17).

El control de la natalidad, en cualquiera de sus formas, no parece ser el remedio adecuado para los problemas del subdesarrollo, puesto que lejos de favorecer perjudicaría a los países atrasados (18). La solución está en la industrialización de esos países, en la modernización de su agricultura y en la migración. Los gastos que se pretende evitar con la difusión de métodos anticonceptivos posiblemente sean absorbidos por la campaña en favor de los mismos. En los países subdesarrollados serán las clases altas las que adoptarán estos métodos, o se terminará por imponer totalitariamente una política de esterilización obligatoria.

Algunos países citados como ejemplo por los partidarios del control de la natalidad han comenzado ya a experimentar los problemas del envejecimiento de su población, que pone en peligro su expansión económica. Tal es el caso de Japón, de acuerdo con el estudio realizado por Zimmerman (19). El mismo autor ha calculado que el costo de alimentar y vestir los ocho millones de niños que no nacieron como consecuencia de la política de control de la natalidad habría sido de dos mil millones de dólares, lo que representa el 1 por 100 del producto bruto nacional durante el mismo período, proporción que la economía japonesa hubiera podido perfectamente soportar (20).

En resumen, no está demostrado que exista exceso de población en el mundo. Algunas regiones sufren la presión demográfica, que puede ser un incentivo para su desarrollo en lugar de un freno. El control de la natalidad no es, en todo caso, el arma o instrumento adecuado para aliviar esta presión que resulta no de una ampliación de la tasa de nacimientos, sino de un descenso en la tasa de mortalidad. Las consecuencias que tendría a largo plazo la adopción del control de los nacimientos se traduciría en un cambio —envejecimiento— en la estructura de la población que perjudicaría el desarrollo.

---

(17) Véase *El desarrollo económico mediante productos alimenticios.* Un plan estratégico para el empleo de excedentes. Roma, 1961; y *Ayuda en alimentos y otras formas de utilización de excedentes de productos agrícolas,* Roma, 1964. El programa mundial de alimentos administrado por una agencia mixta. U. N./FAO no tiene fondos en efectivo suficientes para movilizar las contribuciones en especie, y se encuentra en dificultades para llevar adelante sus objetivos, lo que no impide que su director se muestre todavía optimista respecto de sus posibilidades.

(18) Esta es la conclusión de algunos economistas hindúes. Cfr. artículo del profesor B. R. Shenoy, de la Universidad de Gujarat, publicado en el *Wall Street Journal,* septiembre de 1964.

(19) A. ZIMMERMAN, S. V. D.: *Catholic Viewpoint on Over population.* Hanover House, Garden City, Nueva York, 1961.

(20) ZIMMERMAN: *Ob. cit.*

No hay, por lo demás, ninguna garantía de que los ahorros resultantes de limitar la natalidad se aplicarían a inversiones útiles. Por el contrario, todo indica que, bajo la influencia del efecto-demostración, las sumas así ahorradas se emplearían en gastos superfluos (21).

En el caso de la Argentina, el crecimiento de la población es lento, equivaliendo la tasa de nacimientos aproximadamente a la de los países desarrollados. El problema de la baja población se agrava por la falta de equilibrio existente en el país, que presenta una población numerosa en el litoral, especialmente en Buenos Aires y poca población en el resto del país. Defender el control de los nacimientos en nuestro país es, por lo menos, ignorar las condiciones reales en que vivimos y la necesidad de incrementar la población para lograr un desarrollo económico adecuado. Pero el problema argentino es suficientemente importante como para merecer por sí solo un tratamiento especial que ponga en claro la naturaleza de una política demográfica propia (22).

HÉCTOR BERNARDO
Embajada de la República Argentina
MADRID

---

(21) En Estados Unidos la planificación de la familia tiene como objetivo lograr una mejor posición económica. Salvo casos excepcionales la familia standard tiene de dos a cuatro hijos. El ahorro logrado en esa forma les permite comprar un segundo automóvil o efectuar otros gastos igualmente superfluos.

(22) Véase el trabajo de Emilio Lloréns y Carlos Correa Avila sobre «Demografía Argentina. Esbozo de una política demográfica», que lamentablemente no ha sido actualizado desde la fecha de su publicación en 1948, pues se trata de un trabajo sumamente completo y bien orientado.

SENTIDO Y PERSPECTIVA DEL PERSONAJE AUTONOMO

POR

MARIA DE LAS MERCEDES OUTUMURO

La falta de límites en el género novelístico permitió incorporar en distintas épocas elementos y factores de diversa índole, relacionados o no con la vida. Desde el punto de vista histórico, es calificado como «ficción». Pero en una creación literaria es casi imposible la objetividad total, el apego absoluto a la verdad.

> La fidelidad a la vida o realidad no debe juzgarse por la exactitud efectiva de tal o cual detalle... La referencia crítica acertada es a todo el mundo de ficción comparado con nuestro propio mundo, vivido e imaginado, por lo común menos integrado que el del novelista.
>
> (WALLEK Y WARREN: *Teoría literària*, cap. VI.)

Ese carácter de realidad es uno de los aspectos que más suele observarse como opuesto a ilusión.

Sin embargo, el término analizado profundamente implica la dificultad de determinar sus alcances y límites, la imposibilidad de unificar conceptos diversos. Por ello, las diferencias deben establecerse entre distintos enfoques de «realidad» y de «ilusión».

Cada autor y su realidad...

Teme Don Quijote que el autor de su historia no respete la verdad de los hechos, pero explica el Bachiller:

> Uno es escribir como poeta y otro como historiador. El poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna.
>
> (Segunda parte, cap. III, p. 624.)

Cada autor y su realidad...

Para André Gide no sólo es lo que se manifiesta, lo que se ejecuta, sino también lo que pretendemos ser: ese mundo que generalmente queda oculto.

> La realidad me interesa como una materia plástica; y me merece más atención, muchísima más, lo que puede ser que lo que ha sido.
>
> (*Los monederos falsos*, cap. XII, p. 105.)

Cada autor y su realidad...

Algunos escritores buscan deliberadamente temas, momentos, personajes ciertos, para dejar constancia de un período vivido por ellos. Así, Arturo Cerretani:

> A ratos pienso que el trabajo de escritor consiste en retener la propia vida y la vida de los demás y en estimar las relaciones; y que luego consiste en dejar correr las aguas por debajo de los puentes.
>
> (*El deschave*, cap. I, p. 11.)

Cada autor y su realidad...

Aun cuando Calixto Rivas se siente más cómodo en el mundo de la ficción novelesca, su misión será recordar y contar situaciones seguramente vividas por su autor, Joaquín Gómez Bas.

> ADVERTENCIA.—A quien se sienta aludido en algunos de los personajes que ambulan por este libro, le ruego encarecidamente que no lo atribuya a simple coincidencia, porque todos fueron incluidos con laboriosa premeditación.
>
> (CALIXTO RIBAS: *La comparsa*, p. 7.)

Cada autor y su realidad...

En Unamuno implica conceptos más profundos y complejos:

> ¿Qué es el mundo real sino el sueño que soñamos todos, el sueño común?
>
> (*Niebla.*)

Cada autor y su realidad: histórica, compleja, recordable, verídica, metafísica.

Cinco obras de distintas épocas, con enfoques, en algunos casos, totalmente opuestos. Unos la buscan, otros la huyen, otros la cuestionan. Pero ¿quiénes plantean esa problemática? Son personajes creados por un autor, seres ficticios por medio de los cuales transmite sus experiencias y dudas.

Realidad, ficción, integradas en un mismo plano, sin divisiones, como en un sueño.

Toda obra literaria es una creación artificial del hombre, expresada con palabras, que trata de perpetuar un hecho que puede ser semejante a la realidad. Pero en ciertos casos la integración produce conflictos. Ese cruce, esa confusión, suelen darse en el lector o en el escritor. En el lector, si toma como cierto lo que lee, si cree que eso es un trozo verdadero de la vida y olvida que es ficción. El caso típico es Don Quijote, quien no sólo cree real lo que lee, sino que lo incorpora a su vida.

En el escritor, si siente a sus personajes ficticios como reales. Julien Green, en *Journal,* dice que en todas sus obras él pensaba sobre un tema, pero luego los personajes cambiaban las cosas. En estos casos, el autor reflexiona sobre su tarea y siente la imposibilidad de manejar los elementos que antes conducía. Sus personajes se han independizado, siguieron sus propios caminos, distintos a los trazados. Dice André Gide:

> Ninguno de mis héroes me ha desilusionado tanto, ya que ninguno de ellos me había hecho concebir más esperanzas. Quizá se ha dejado llevar por sí mismo, demasiado pronto.
>
> (*Los monederos falsos,* cap. VII, 2.ª parte, p. 198.)

El personaje autónomo, entonces, es el personaje literario, que se libera de su autor y tiene vida propia. Esta independencia o autonomía es proclamada muchas veces como necesaria en la creación artística: casi siempre es signo de que los personajes son auténticos, viven.

Pueden liberarse de distintas maneras y asumir sentidos y perspectivas diferentes.

La realización total y definida de esta técnica aparece en la figura de Augusto Pérez personaje de *Niebla,* creación de Miguel de Unamuno, aparecida en 1914. Es la culminación del proceso que se había iniciado en 1900 con *Amor y pedagogía,* donde ya este tipo de personajes es comprendido y aceptado como tal.

En 1904, Unamuno renegó de la creación organizada preestablecida. Separó así dos teorías sobre la novela: una, ovípara, tradicional, donde el autor desarrolla un plan previo, y otra, vivípara, donde no hay plan preconcebido, sino «lo que salga».

Víctor Goti, uno de los personajes de *Niebla,* habla sobre su teoría acerca de la forma de escribir una novela. Es la teoría de Unamuno. En diálogo con Augusto Pérez, menciona las dos constantes en este tipo de obras.

> ... Mi novela no tiene argumento, o, mejor dicho, será el que vaya saliendo... Voy a escribirla como se vive, sin saber lo que vendrá...
>
> (*Niebla,* cap. XVII, p. 156.)

Y luego:

> Mis personajes se irán haciendo según obren y hablen, sobre todo según hablen; su carácter se irá formando poco a poco...
>
> (*Loc. cit.,* cap. XVII, p. 157.)

Ficción y realidad.

Los pases señalados en ese proyecto de Víctor Goti son los que Unamuno aplica precisamente en *Niebla:* sin plan; dejarse llevar por tema y personaje; que no se note la presencia del autor; predominio del diálogo: que se hable, aunque no digan nada.

Ellos, seres de ficción, explican el problema del autor frente a sus personajes: comienza por guiarlos, pero luego siente que es llevado. Es una posesión lenta.

> Es muy frecuente que un autor acabe por ser juguete de sus ficciones.
>
> *(Loc. cit.,* cap. XVII, p. 158.)

Conversan como seres reales, pero de pronto, sin darnos cuenta, pasan al plano de ficción, toman conciencia de su función:

> ¡Bah, ya te estás sintiendo personaje de drama o de novela! ¡Contentémonos con serlo de... nivola!
>
> *(Loc. cit.,* cap. XXX, p. 272.)

Como personajes no tienen nada adentro. El alma se la da el lector; cada persona que lee recrea ese interior.

La novela transcurre en ese doble plano de ficción y realidad, sin límites precisos. Víctor Goti se mueve cómodamente en ese doble mundo. Acepta todo como signo de vida. Por ello, es posible que en un momento tome perspectiva y hable como personaje y como observador. Es él quien traduce el símbolo de la obra: necesidad de confundir el sueño con la vela, lo verdadero con lo falso, la ficción con la realidad; «confundirlo todo en una sola niebla».

Hay ironía, pero sentida profundamente, ante el planteo de lo que se considera real, verdadero. Todo es comedia: el dolor, la muerte. Todo es representación, combinación macabra. «Hay que confundir.»

Ya en el prólogo, Víctor Goti se coloca en un plano de igualdad con su autor: los dos carecen de libre albedrío. Actúa como un ser real: hace el prólogo a petición de Unamuno, se refiere a sus obras y personajes, comenta sus ideas e intenciones, cita autores, se opone y critica el final de la obra. Al mismo tiempo es el personaje ficticio que insiste en la realidad de la muerte de su amigo Augusto Pérez.

La oscilación en Augusto se hace trágica, angustiosa. «¿Existo o no?» Sufre por determinar si en verdad es o sólo es soñado. Objetivamente se relaciona esto con su papel de personaje ficticio, pero el planteo es más profundo.

La novela transmite una serie de dudas e inquietudes que se repiten en ensayos, novelas y poesías.

En el prólogo, Víctor Goti marca la idea fundamental de Unamuno, base de su problemática: el ansia de inmortalidad, íntimamente relacionada con otros conflictos: qué será de la conciencia de todos después de la muerte, de dónde viene y a dónde va, qué es morir. La cuestión importante es el hombre y su perduración.

El aparente juego del autor con sus criaturas, su enfrentamiento, el proceso doloroso de Augusto Pérez, la ironía de Víctor Goti, son los modos de revelar aquellá temática.

Augusto paseaba por la vida. Admite que empezó como una sombra, vagaba en una niebla. Sólo toma conciencia de sí a raíz del amor por Eugenia: «¿Qué soy yo?» Es el tema obsesionante, que se repite en toda la obra, con distintos grados de intensidad, según la situación del personaje. Eugenia lo trastorna tanto, que logra «que yo no sea yo». Víctor Goti llega a llamarle «pequeño Hamlet». Aplican el planteo cartesiano: «Pienso, luego existo», pero agregan: «Dudas, luego piensas.» La duda consigue dinaminzar el pensamiento.

En el prólogo se dice que Augusto es real, pero es Víctor Goti quien lo afirma. Lo era, pero metafísicamente.

Podríamos señalar los momentos de tensión en su cuestionamiento siguiendo los pasos de su amor. Ante el descubrimiento comienzan las dudas, pero se siente vivir: «¡Amo, ergo sum!» Materializa el alma: «Empieza a dolerle en su cogollo mismo.» Pero luego duda si la tiene. Por momentos la identifica con los sentidos.

El planteo, que desembocará en la confirmación de su existencia ficticia, se manifiesta al principio por pensamientos aislados que no llegan al estado conflictual. Goti considera que el amor de Augusto es cerebral; cree que está enamorado. De allí se extiende:

> ... y si me apuras mucho, te digo que tú mismo no eres sino una pura idea, un ente de ficción.
>
> *(Loc. cit.,* cap. X, p. 93.)

También Eugenia admite la posibilidad de su no existencia. Considera que es hueco, que no tiene nada adentro.

Más adelante, el mismo Augusto comienza a sentir algo extraño: «Se me antoja que me están inventado.»

Aun así, los personajes dialogan como seres auténticos. Podrían ser planteos del hombre real.

Las ideas de Augusto son sólo sospechas, que se confirman para el lector ante la aparición del autor. Quedan así relegados al plano

ficticio, aunque no se realiza una separación completa. El los maneja, pero existen. Exalta su dominio sobre ellos:

> ¡Cuán lejos estarán estos infelices de pensar que no están haciendo otra cosa que tratar de justificar lo que yo estoy haciendo con ellos!
>
> *(Loc. cit.*, cap. XXV, p. 240.)

Ya en el posprólogo, Unamuno establece su superioridad sobre los personajes. Tiene el secreto de sus existencias, mas rechaza y discute algunas de las ideas transmitidas por ese ente ficticio.

El punto culminante del personaje autónomo aparece en *Niebla* al mismo tiempo que se determina la invención, la no existencia de Augusto. Después de la burla sufrida, aumenta su sensación de realidad. Por ello, se dirige a Unamuno para consultarle la decisión de suicidarse, ya que había leído su ensayo sobre el tema. Varios son los elementos reales: conoce las obras del autor, lo visita en su casa, observa un retrato. Inmediatamente, desde el comienzo del diálogo, se indica que es imaginado:

> No existes más que como ente de ficción; no eres, pobre Augusto, más que un producto de mi fantasía...
>
> *(Loc. cit.*, cap. XXXI, p. 280.)

Después del primer azoramiento, el personaje cambia de actitud: de tímido se vuelve osado; de atacado, a atacador; de su duda, hace dudar. Menciona la posibilidad de que sea el autor quien no exista, que sólo sea el medio necesario para que se realice la obra. Fundamenta su opinión en la afirmación de Unamuno de que Don Quijote y Sancho son más reales que Cervantes. También en un capítulo anterior, Víctor Goti se refiere a Hamlet, «uno de los que inventaron a Shakespeare».

Augusto busca desesperadamente todos los recursos que le permitan certificar su existencia: si el autor discute con él, lo reconoce independiente, pero sólo ha sido inventado para eso; considera además que el destino de un personaje no se decide arbitrariamente, ya que ha adquirido una forma determinada de ser, y debe reaccionar según ella. El personaje se siente fuerte y seguro ante la irritación y nerviosismo del autor. Crece en poder y voluntad hasta el momento en que insinúa matar a su creador. Luego queda en nada. Decrece la actitud arrogante ante la disposición de su muerte como castigo a su rebeldía.

El drama de Augusto es el querer vivir, el ser inmortal. Pero acepta resignado su destino. Vuelve a su sombra. Reflexiona más tar-

de su sentido de personaje. Comprende que se mantendrá vivo en la obra, en la mente de aquellos que lo lean:

> Un ente de ficción es una idea, y una idea es siempre inmortal.
>
> *(Loc. cit.*, cap. XXXII, p. 294.)

En cambio, Unamuno morirá. «Esa será mi venganza.» Perdurará sólo a través de las obras y personajes. *Ellos mantendrán su espíritu.* Así se explica por qué Unamuno ubica en un mismo plano a personajes y creadores, a Don Quijote y Cervantes.

En todos estos planteos hay dos temas reiterados: la existencia como sueño y el autor en su tarea semejante a Dios. Es imprescindible vincular la creación literaria de Unamuno con la idea de Dios. Parte del principio de que nosotros existimos porque Dios nos sueña. Así dice Augusto al meditar sobre la vida de todos:

> ¿No es acaso todo esto un sueño de Dios, o de quien sea, que se desvanecerá en cuanto El despierte, y por eso le rezamos y elevamos a El cánticos e himnos, para cunar su sueño?
>
> *(Loc. cit.*, cap. XVII, p. 159.)

Se repite el concepto cuando reacciona contra la sentencia de Unamuno:

> También usted se morirá, y volverá a la nada de que salió... ¡Dios dejará de soñarle!...
>
> *(Loc. cit.*, cap. XXXI, p. 288.)

Morir es nacer, ya que se vuelve al comienzo:

> La eternidad no es porvenir. Cuando morimos, nos da la muerte media vuelta en nuestra órbita y emprendemos la marcha hacia atrás, hacia el pasado.
>
> *(Loc. cit.*, cap. VII, p. 71.)

Por ello, emplea con significado opuesto la repetida metáfora del río que va al mar: «El río subterráneo va del mar a la fuente.»

Igualmente, el hombre tiene capacidad de soñar, y sueña personajes, obras. Por ello, dice Unamuno que él es el Dios de esos dos pobres diablos novelescos.

El autor tiene escrito el destino de sus criaturas, y es irrevocable, como el fallo de Dios. A través de esto, Unamuno comunica el drama del hombre mismo, la impotencia ante la muerte. Es asimismo un modo de superar su angustia.

Muchas de estas cuestiones aparecen también en versos del *Cancionero*. Algunos las repiten, otros las amplían.

Unamuno duda. Cuestiona la realidad. La incertidumbre se acrecienta. Angustia por lo desconocido.

¿Y qué sentido tiene el universo
esta inmensa metáfora divina?

(*Cancionero*, 504, p. 170.)

Dice antes:

Todo es nada del cero al infinito:
la vida, y el camino y la verdad;
escrito queda lo que ya fue escrito;
la cuestión es matar la eternidad.

(*Loc. cit.*, 258, p. 95.)

Cuando Augusto Pérez quiere determinar su existencia, pregunta a Unamuno si en el momento del sueño existe más el hombre como conciencia que sueña o su dueño. Dice en el *Cancionero:*

Cuando soñando en mi sueño,
¿soy soñador o soñado?
¿Soy mi siervo o soy mi dueño?
Soy sólo el sueño... acabado.

(*Loc. cit.*, 510, p. 171.)

Ya hemos visto que el fundamento de sus interpretaciones está en la idea de que todo es producto del sueño:

¿La vida es sueño?
Pues a soñarla.

(*Loc. cit.*, 463, p. 160.)

Por ello, el origen y existencia de Dios y el hombre admiten variantes. Dios existe porque puede soñarse a sí mismo:

Porque hay sueños inmortales. ¿Sueños de inmortalidad
creer en Dios? ¿Quién sabe, hermanos, lo que es creer? La verdad
es otro sueño; es un sueño que se sueña despertar.
¿Y es que cree Dios en sí mismo? Dios se sueña, y al soñar,
se cree; la locura abriga—dulce abrigo de piedad—
al que se hunde en el abismo de la propia inmensidad.

(*Loc. cit.*, 343, pp. 123-24.)

Existe porque sueña a los hombres, y éstos, a Dios:

Señor, que sueñas estrellas y almas en fuerza de amor,
danos soñar que podamos retrucarte contraamor;
haz que logremos soñarte estrella y alma, Señor.

(*Loc. cit.*, 344, p. 124.)

Unamuno da gran importancia a la palabra. El hombre es capaz de crear por medio de la palabra:

El pan que baja del cielo,
el pan vivo es la palabra;
la palabra es el consuelo
que nuestra esperanza labra.
Es el pan que vivifica
al alma que de ella vive...
Es la hacedóra y el hecho,
creadora y criatura...

(*Loc. cit.*, 392, p. 138.)

Por esa facultad, el hombre puede crear a Dios, y, al hacerlo, se crea a sí mismo. Lo conecta con la interpretación del Evangelio de San Juan: «Y el Verbo era Dios.» El tema del Verbo, la palabra de Dios personificada, es frecuente en el Antiguo Testamento. San Juan lo llama Verbo porque identifica al Hijo de Dios con su palabra creadora, por quien fueron hechas todas las cosas. En varias canciones Unamuno desarrolla ideas parecidas con apoyo del Evangelio.

¿Pretendes desentrañar
las cosas? Pues desentraña
las palabras, que el nombrar
es del existir la entraña.
... Si aciertas a Dios a darle
su nombre propio, le harás
Dios de veras, y al crearle,
tú mismo te crearás...

(*Loc. cit.*, 394, p. 139.)

El hombre, lo mismo que Dios, tiene capacidad para soñarse:

Soñé que me moría, y me dormí;
soñé que renacía, y desperté;
soñé que me soñaba, y, ¡ay de mí!,
perdióse en sueños el que me soñé.

(*Loc. cit.*, 267, p. 97.)

Dios sueña al hombre, y el hombre sueña obras literarias, personajes. Aunque puede ocurrir que las obras creen a los hombres, y éstos, a Dios. De aquí surgiría el personaje autónomo. Es la explicación de Augusto con respecto a su realidad, mayor que la del autor, y es la teoría de Unamuno ante la igualdad de Hamlet y Shakespeare o Don Quijote y Cervantes.

Vimos cómo en la novela Augusto llegó a la conclusión de que él sería inmortal como personaje literario, como obra. Lo expresa Unamuno en un poema del *Cancionero,* número 1469:

Leyendo un libro vivo de un amigo muerto.

Siente resucitar a su amigo a través de la lectura, y es como si el libro lo hubiera escrito también él, ya que parten de una misma unidad. Nuevamente se asocia al planteo de Dios:

¿Juntos todos no vivimos
acaso en Dios?...
Todas las aves, un ave,
y un solo vuelo, la historia...
¿Muerto? ¿Qué es esto? Lo cierto
que, leyéndote, cautivo
de tu letra viva, agarro,
espíritu, el de los dos,
y siento surgir a Dios
de nuestro mutuo barro.

Para Unamuno, el personaje autónomo adquiere profunda dimensión. Es el enigma de la eternidad, el problema de la verdad de la existencia. Los constantes cambios y confusiones entre ficción y realidad, el plano de igualdad en que conviven autores y entes de ficción no son arbitrarios. Tienen su causa. Encuentra en los personajes el mismo ser que el hombre: tienen una vida que transcurre en el tiempo. La obra en su conjunto es la representación de la realidad misma, mezcla de verdad y fantasía, de vida concreta y angustia por el más allá.

El personaje es al autor lo que el hombre es a Dios. Ambos dependen y surgen de y por un creador.

Varios siglos antes de Unamuno ya se habían empleado algunos elementos técnicos, que señalan el comienzo de la separación y enfrentamiento entre autor y personaje. En el *Ramayana,* los hijos del príncipe aprenden a leer en la historia que narra la vida de su padre, o sea, en el *Ramayana.* En *Arnalte y Lucenda,* de Diego de San Pedro (fines de la Edad Media), el autor presenta al héroe a las damas de la corte, y el héroe le habla a él y le lee una carta de Lucenda. Expresan más rasgos de autonomía los personajes de *Retrato de la lozana andaluza,* escrita por F. Delicado alrededor de 1520. Uno de ellos, un pícaro, se presenta en la habitación del autor y lo invita a unirse a él. El autor rehúsa y agrega que ellos dirían luego que sólo los observaba y analizaba para escribir después.

Es en Cervantes donde se encuentran por primera vez la mayor parte de los elementos que caracterizan la técnica del personaje autónomo.

El cruce de ficción y realidad se da ya en el tema principal, que originará las extrañas aventuras de Don Quijote:

> Asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo.
>
> (Primera parte, cap. I, p. 59.)

La confusión se repite en gente de ambientes distintos al de Don Quijote; son igualmente influidos por novelas de caballerías. El ventero considera cierto lo que leyó; defiende el valor y arrojo de algunos caballeros de novelas famosas. No advierte que es creación literaria. Su defensa se apoya en la idea de que los señores del Consejo Real no permitirían la publicación de obras con disparates y mentiras.

En la función de títeres de Maese Pedro se entremezclan el mundo de los espectadores con el de los muñecos. Tenemos una novela integrada por un conjunto de temas y seres ficticios que semejan una realidad. Dentro de ella se efectúa una representación teatral con un narrador fingido, el muchacho, que toma la posición fingida de considerar verídico lo que cuenta. Es decir, se da la invención dentro de una invención mayor. Pero luego se mezclan los planos. El culpable del caos es, por supuesto, Don Quijote. Al comienzo del espectáculo observa con espíritu objetivo. Juzga y critica los agregados y comentarios que hace el intérprete. Exige exactitud en las informaciones. Pero inmediatamente la acción lo trastorna. Olvida que es un retablo y un ingenuo movimiento de muñecos. Los siente auténticos y como caballero que se precia de defender y ayudar, desenvaina su espada y ataca a los moros que persiguen a Don Gariferos y a la hermosa Melisendra. Aun después de los gritos y lamentos de Maese Pedro, insiste en el favor hecho a los perseguidos y el valor de los caballeros andantes. Por último, comprende su equivocación. Supone la existencia de encantadores que lo acosan:

> ... no hacen sino ponerme las figuras como ellas son delante de los ojos, y luego me las mudan y truecan en las que ellos quieren.
>
> (Segunda parte, cap. XXVI, p. 820.)

Ya hay en Cervantes esbozos del diálogo entre el creador y sus personajes. No es aún directo. No se enfrentan en un plano de igualdad, pero demuestran que los siente vivir separadamente de él. En la novela de *El curioso impertinente,* hace un alto en la narración para

advertir a Anselmo el peligro y desacierto de su conducta: quiere probar la virtud de su mujer.

Las escenas en que los personajes comentan, critican la obra de su autor, transmiten mayor sensación de independencia, están más logradas. Así, en la primera parte, en el escrutinio de los libros, el cura comenta *La Galatea* y habla de Cervantes como de un gran amigo.

En la segunda parte, Don Quijote y Sancho dialogan con el bachiller Carrasco y opinan sobre la primera parte, salen del plano literario para referirse a una obra en la que ellos mismos participan. Es uno de los límites a que puede llegar el personaje autónomo; es una de las formas de liberación.

El Bachiller, recién llegado de Salamanca, cuenta a Sancho que andaba ya en libros la historia de ambos. Se extrañan de que el escritor sepa todo lo que les sucedió. Debe ser algún sabio encantador, dice Don Quijote. Le preocupa el grado de veracidad del relato, pues «de los moros no se podía esperar verdad alguna».

Teme que no haya tratado con suficiente delicadeza y decoro sus amores con Dulcinea.

Los personajes dan datos reales de la obra: número de libros impresos, aclaran olvidos o contradicciones, mencionan las aventuras más gustadas, preguntan si saldrá la segunda parte. En el capítulo 59 de la segunda parte, Don Quijote critica la aparición del falso Quijote de Avellaneda. En una venta oye hablar a unos señores, quienes comentan dicho libro. Airado, se defiende diciendo que él es el verdadero Quijote y reprueba los errores en que ha incurrido ese autor.

Al pasar la novela al plano real, se quiere hacer creer que es una novela histórica. De este modo los personajes parecen verdaderos, únicos responsables de su destino, y el autor, como cualquier historiador, se reduce a contar sus vidas y aventuras.

En tales primeros capítulos insiste continuamente en ese aspecto. Cuando critica el agregado de la novela *El curioso impertinente,* sin relación con el resto, Don Quijote juzga ignorante a su autor por haber escrito sin plan ni orden: «salga lo que saliere». Precisamente esa técnica y con esa expresión que aquí recibe el comentario negativo será como ya vimos el punto de partida para don Miguel de Unamuno.

El sentido del personaje autónomo en Cervantes no adquiere perspectivas complejas. Por un lado pone en boca de sus criaturas lo que él quisiera decir. Es una forma de enjuiciar su obra, de salvar los errores cometidos en la primera parte. Por otro, las mezclas del plano real con el de ficción confirman el carácter especial de Don Quijote y las influencias de las narraciones imaginativas en determinados individuos.

Después de Cervantes se pueden trazar las líneas que señalan el uso de ese procedimiento en otros autores, algunos de los cuales habían analizado y estudiado *El Quijote:* Sterne, L. Tieck y tal vez hasta S. Kierkegaard. Este último escribió en su «diario» que el héroe en una novela hace una observación; el autor se la quita, por lo que el héroe se disgusta y amenaza con no ser más el héroe si lo tratan así.

Contemporáneamente, T. Carlyle escribe la *Historia de la Revolución Francesa,* en la cual habla a sus personajes, los regaña o defiende. De aquí llegamos a Unamuno, ya que éste tradujo la obra de Carlyle. La termina en 1900, fecha en que realiza el primer bosquejo de *Amor y Pedagogía.* Anteriormente Galdós había creado ciertos caracteres, que tuvieron su origen posiblemente en Cervantes. Entre ellos, Máximo de *El amigo Manso* (1882), quien sufre una transformación semejante a la de Augusto Pérez, al pasar de un estado nebuloso, incierto a otro de consciente realidad. Después de Unamuno, numerosos autores en distintos países emplearon una técnica semejante, sin que esto signifique dependencia o imitación; pudo surgir por conocimiento de las mismas fuentes. Algunos de ellos ampliaron las posibilidades y significaciones de esa insuficiencia del autor para dirigir su creación y la rebelión de sus elementos. Se dio tanto en novela como en teatro. Por ejemplo, ha sido notable el aporte de Pirandello, fundamentalmente en *Seis personajes en busca de un autor.*

Otra novela con parecidos rasgos a los señalados es *Los monederos falsos,* de A. Gide. Se intercalan las opiniones y comentarios del autor (plano real), con las actitudes y circunstancias vividas por sus personajes (plano ficción).

Así como en Cervantes se da en un momento la ficción (teatro de títeres) dentro de la ficción mayor (la obra total), también Gide presenta una novela dentro de otra, pero aquí el paralelismo es la constante de toda la obra. Hay recursos semejantes a *Niebla.* Figura un personaje-novelista, quien representa y explica las ideas de su autor. Además intenta aplicarlas en la novela que proyecta. Pero en *Los monederos falsos,* el fingido novelista saca sus temas, sus personajes, «su realidad» de ese mundo creado por el autor. Como consecuencia, por momentos la visión se confunde, desaparece el paralelismo y se mezclan autor y novela con personaje-novelista y proyecto. Es que ambas son la misma cosa.

A. Gide no dialoga ni enfrenta a los seres de ficción. Interviene como simple observador que sigue sus trayectorias:

> Hubiera yo sentido curiosidad por saber...; pero no puede uno oírlo todo.
>
> *(Loc. cit.,* 1.ª parte, cap. II, p. 29.)

Agrega comentarios:

> Examinando bien la evolución del carácter de Vicente en esta intriga, percibo en ella varios estadios, que quiero señalar para edificación del lector.
> (*Loc. cit.*, 1.ª parte, cap. XVI, p. 129.)

Aprueba o condena sus reacciones:

> Lilian me crispa un poco los nervios cuando se pone a hacer niñerías.
> (*Loc. cit.*, 1.ª parte, cap. V, p. 53.)

De esta manera no parece ser él el inventor; obtiene con ello mayor impresión de veracidad.

En cambio en el capítulo VII de la segunda parte detiene el relato, se muestra como autor para juzgar a sus personajes. El los ha creado, pero siguieron su propio desarrollo, evolucionaron en forma distinta a la proyectada. Se han realizado. Son independientes. Ahora sólo los sigue sin intervenir. El personaje-autor, en consonancia y complemento con el autor, exige aquello como condición imprescindible para caracteres naturales, espontáneos.

La técnica general que aclara directamente Eduardo y que ejecuta A. Gide es similar a la de Unamuno. Le importa referir la vida misma; la novela se hace sin tema determinado, sin plan, incluye todo.

Eduardo, en una de las anotaciones de su Diario considera al escritor como el medio para que los personajes surjan, vivan, trasciendan:

> Si tuviere yo más imaginación, organizaría intrigas; las provoco, observo a los actores y luego trabajo al dictado de ellos.
> (*Loc. cit.*, 1.ª parte, cap. XII, p. 105.)

Con otras variantes, es uno de los razonamientos empleados por Augusto Pérez para sugerir la posible no existencia del autor.

La conjunción de ficción y realidad, la amalgama entre autor y personaje, tiene sentido no sólo para aclarar los pasos y recursos utilizados, sino principalmente para exponer su noción de la vida misma. Dice Eduardo: «El asunto del libro, si usted quiere, es precisamente la lucha entre lo que ofrece la realidad y lo que él pretende hacer con ella.» Más adelante ratifica el propósito de su libro: «Es, será, indudablemente, la rivalidad entre el mundo real y la representación que de él nos hacemos.» Dualidad entre lo que se es y lo que se pretende ser; entre lo auténtico y lo aparente, lo falso; es decir, sintéticamente: vida-realidad y novela-fantasía.

Dos libros argentinos contemporáneos, *El deschave* y *La comparsa*, adoptan algunos procedimientos ya vistos en autores anteriores, pero con otros fines.

Arturo Cerretani se propone rescatar un período y un ambiente determinado de la historia porteña. Lo siente, ya que conoció esa época:

> Quién si no yo, el único narrador de mi generación capaz de narrarla en páginas no volanderas, merecedoras de vida perdurable, amén.
> (*Loc. cit.*, cap. VI, p. 36.)

Ha recogido los testimonios necesarios para reconstruir ese pasado que interesará a las generaciones futuras. Pretende contar algo cierto. Por ello se presenta, expone sus ideas, intenciones, su proceso de escritor, las gestiones para obtener detalles, el conocimiento del lugar, la ubicación en el tiempo:

> Yo me sentía capaz de recomponer los hechos del pasado, me cautivaba la ansiedad de saber hasta cuál extremo lo imaginado, y cuánto meramente pudo ocurrir de cierto, lograban aunarse en la coincidencia mágica de mi memoria.
> (*Loc. cit.*, cap. II, p. 2.)

Sus creaciones tienen parte de verdad y fantasía. Lo narrado o inventado tiene raíz en una circunstancia o elemento real: «Con gestos y voces trazo almas a mi paladar.»

Sus personajes son los que conocen la historia y ellos cuentan. El Autor, como ante un hecho verídico, pregunta, añade, lo dicho por el Patrón. Lo atiende, transcribe, analiza, recrea. La novela oscila entre la transmisión de ese diálogo directo, la obra haciéndose, y la narración elaborada; se alternan los temas contados con los proyectos. Así, en el capítulo XXXVII explica a Bergadaz que piensa hacer una novela con ese material y establece la técnica a emplear: estarán los dos metidos adentro y el relato lo hará el Patrón, ya que tiene el modo ideal de referir un cuento. Es la forma en que ha desarrollado *El deschave*. Nos recuerda las declaraciones de Víctor Goti o Eduardo, con la excepción de que ellos son personajes-novelistas, que exponen las ideas de su autor. En cambio aquí es el propio escritor que proyecta su novela y habla de su sistema. Semeja depender totalmente de sus personajes, en cuanto ellos son poseedores del argumento:

> Lo escuché con ansiedad... De sus palabras lentamente comenzaba a surgir el germen de mi narración.
> (*Loc. cit.*, cap. III, p. 20.)

Pero Bergadaz no es simple transmisor. No se limita a contar lo visto. Tiene caracteres propios que hacen suyo el relato. Es un observador perspicaz, por ello también él interpreta en ciertos casos actitudes de otros personajes. En ningún momento se duda de su realidad. Las aclaraciones de Cerretani sobre la formación de personajes no le quitan autenticidad, ni producen conflictos tipo Augusto Pérez. Es que el sentido difiere totalmente. Lirio Sureda o Leandro Bergadaz son únicamente los medios de que se vale el creador para producir la sensación de un hecho innegable. Pinta al personaje tan real que teme la influencia de su estilo.

Todos conviven en el mismo mundo. Se presentan entre sí con sus nombres y circunstancias. Autor y personaje se estiman, se reconocen sus particularidades.

Detrás de la técnica asoman otras perspectivas. El recuerdo vale para revivir, resucitar a aquellos seres con sus anécdotas que simbolizan a un lugar, a una etapa ya concluida. «Es una manera que tiene el mundo para no morir del todo», dice Bergadaz. *Sic transit gloria mundi.* A través del relato, el autor quiere evitar el olvido, no sólo de ese momento, sino también el de su propia vida antes de que pase el tiempo:

> Sólo hay un verano para el existir de las cosas y solamente un otoño le es concedido al hombre para la madurez del canto. Patrón, estoy en eso, en el canto, antes de que el otoño huya de mí como huí yo mismo de mis viejas primaveras.
>
> (*Loc. cit.*, cap. VI, p. 35.)

Es el mérito de la obra literaria: mantener perdurables, instantes, seres, sentimientos. Vida.

Joaquín Gómez Bas, con *La comparsa,* obtuvo el año pasado, 1965, un notable éxito de librería. Refleja circunstancias e individuos no lejanos, conocidos por muchos. Para rememorarlos se vale de un personaje, Calixto Ribas. A pesar de aparecer independiente y real no consigue convencer totalmente. Está demasiado unido al autor, aun cuando Gómez Bas pretende separar toda posible identificación.

Aquí el personaje autónomo podría ser una variante de la narración en primera persona, además de un intento inocente de eludir responsabilidades. Se asemeja a un diálogo con el otro yo.

El fin principal de la novela es presentar una serie de figuras reales o imaginadas, pero típicas de un momento y un lugar de Buenos Aires. Todo un desfile de los seres más variados. Por ello la invención

de un personaje-autor con su trayectoria bohemia ofrece mayores posibilidades.

Es limitado el sentido del personaje autónomo en *La comparsa;* sin embargo, ofrece todas las variantes posibles de esa técnica y se une así a la trayectoria de las obras anteriores.

Calixto Ribas proyecta escribir igual que Víctor Goti o Eduardo: sin plan, anotando simplemente los hechos, analizando ciertos procedimientos como propios, pero que ejecuta su autor en la novela. Se distingue en que ese proyecto es todo el libro. No hay otro narrador más que él. Igual que en otras obras se incorpora la realidad a la fantasía. Joaquín Gómez Bas dialoga con su personaje. Este lo presenta, hace su retrato; semejante a Augusto Pérez lo visita en su casa, busca ayuda, consejos. El autor no niega su guía y se vale de esa circunstancia para comentar sobre reales problemas argentinos; por ejemplo, la edición de libros o los rasgos imprescindibles para ser apreciados como escritor actual. Recomienda para la trama novelística asuntos verídicos con el detalle de que cambie nombres y fechas para evitar problemas. Ejemplifica con su obras: las dificultades, los premios, las publicaciones. Aún más, agrega un fragmento de *Barrio gris,* que había traspapelado.

Citan autores conocidos, contemporáneos: E. Sábato, Mujica Láinez, Mallea, Quinquela Martín. El personaje agrega notas explicativas sobre ellos. Lo fidedigno se une a lo imaginado. Al aludir a seres reales se identifican más autor y personaje-autor. Salva las posibles molestias con arreglo y perfección de caracteres que no tenían.

Autor y personaje se corresponden amistosamente al principio; luego Calixto confiesa que coinciden en ciertos aspectos, pero «me supera en rarezas». La separación es lenta, progresiva. Gómez Bas quiere desaparecer como un personaje del libro:

> Mis amigos lo van a entender como lo que es: una jugarreta literaria. Pero no faltará algún cretino del ambiente que suponga que aprovecho tu condición de novicio para hacerme visible...
>
> (*Loc. cit.,* cap. XI, p. 66.)

La autonomía total del personaje se inicia en el momento que Calixto se emancipa literariamente de Gómez Bas. No acepta sus críticas; trató de seguir sus enseñanzas, aunque de algún modo entorpecieron su espontaneidad.

Pretende un estilo personal:

> Quiero ser como soy y que me individualicen por mis defectos...
>
> (*Loc. cit.,* cap. XXI, p. 119.)

Culmina con la censura a su autor. Lo elimina de la obra, decide continuar solo. Ya al final quisiera consultarlo, pero no lo hace. La independencia es completa, decidida. Teme que le recrimine la copia del estilo. Fue una imitación deliberada ante la falta —lo reconoce ahora— de una dimensión literaria propia.

En los primeros capítulos el personaje transcribe sus gustos y sentimientos sobre lo que considera ficción y realidad. Juego irónico para nosotros que conocemos su verdad. Se desplaza más cómodo en el mundo de la ficción. Por eso le atraen las novelas. Se aburre en la realidad:

> Viví siempre a placer y pesar mío, haciendo equilibrio sobre la cuerda que separa la realidad del ensueño...
>
> *(Loc. cit.,* cap. I, p. 12.)

Podríamos establecer un paralelo entre las concepciones de A. Pérez y C. Ribas. El primero lucha desesperadamente por ser real. Ha salido del ensueño, de las sombras y se siente vivir. El segundo detesta la realidad. Trata de vencer la atracción por lo irreal, pero vive feliz, encantado en ese universo amorfo, remoto, desdibujado. Tal vez consecuencia de esto son las aparentes oscilaciones en el tipo de novela que desea escribir. Advierte inicialmente que los personajes tienen base real, incluidos premeditadamente. Calixto confiesa su gusto por la narración imaginativa, pero elige y vuelca los recuerdos verdaderos. Por un lado habla de personajes reales y por otro aclara la forma de crearlos. Idéntico proceso manifiesta Cerretani. Estarían de acuerdo con la declaración de Pirandello en que la copia de la realidad no crea obra de arte. Ellos demuestran que es fundamental reelaborarla.

Calixto, a pesar de la vacilación confesada, vive en la novela su papel. Se posesiona en función de escritor y sufre con sus personajes. «Soy incapaz de describir una situación o ambiente si no los viví primero.» Asume el drama de cada uno. Por eso al final siente, como hacedor, el separarse de sus criaturas. «Los amé como a seres de mi propia sangre.»

El participó en ese mundo; ha sido un personaje más:

> Sé que sigo con ellos, convertido en palabras, desafiando al tiempo hasta un poco más allá de la ceniza.
>
> *(Loc. cit.,* cap. XLVI, p. 286.)

Es la actitud del autor que vive a través de sus personajes, que se inmortaliza con ellos, y con ese mundo será recordado. Es también

una de las posiciones de Unamuno. C. Ribas hablaba de su vida entre sueño-realidad, ficción-verdad, y la novela simbolizaría eso para Gómez Bas. El, real, con su problemática en una circunstancia argentina, vive en la ficción de sus personajes.

Para explicar un hecho literario o intelectual, generalmente el autor lo hace en forma racional. Pero en muchos casos transmite un mundo de observaciones que reflejan conflictos propios o ajenos, a través de formas que aparentemente destituyen a la razón. El personaje autónomo es una de ellas.

El autor asimila e integra en un mismo plano todas las experiencias y emociones, productos conscientes o subconscientes.

En varias de las obras analizadas se considera el problema de la formación y desarrollo de los personajes. Es precisamente el sentimiento del productor frente a la rebelión y emancipación de ese material que era únicamente suyo. El ha intuido los caracteres de los personajes. Los palpita dentro de sí. Traza sus caminos, pero al volcarlos, enfrentados a las situaciones del tema, comienzan a reaccionar de manera distinta a la prevista. Se independizan. Es entonces cuando el autor comprende que simplemente los sigue. Es allí cuando se hacen auténticos, verdaderos. Cuando parece que el autor no está presente, como dice Víctor Goti, que no molesta con su personalidad. Los personajes actúan por decisiones propias.

Aquella técnica, seguramente casual en su principio, dio lugar a creaciones deliberadas, utilizadas en sentidos diversos, con distintos grados de complejización y que tal vez aún permitan nuevas variaciones.

El personaje autónomo puede ser sólo un procedimiento literario, tener valor puramente estético, revelar fantasía y originalidad o descubrir motivos más serios: obsesiones metafísicas o psicológicas. Adquiere significado en la obra total.

Es el predominio de la vitalidad, la espontaneidad frente al hecho intelectual razonado.

Es un nuevo modo de realidad.

MARÍA DE LAS MERCEDES OUTOMURO
(ARGENTINA)

BIBLIOGRAFIA

KAYSER, WOLFGANG: *Interpretación y análisis de la obra literaria.* Ed. Gredos. Madrid.

WELLEK, R., y WARREN, A.: *Teoría literaria.* Ed. Gredos. Madrid.

GILLET, JOSEPH E.: «El personaje autónomo en la literatura española y europea», en *Hispanic Review,* t. XXIV, julio 1956, núm. 3, pp. 179-190.

MARÍAS, JULIÁN: *Miguel de Unamuno.* Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1943.

UNAMUNO, MIGUEL DE: *Niebla.* Ed. Renacimiento. Madrid, 1914.
UNAMUNO, MIGUEL DE: *Cancionero.* Ed. Losada. Buenos Aires, 1953.
CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE: *Don Quijote de la Mancha.* Ed. Joaquín Gil. Buenos Aires, 1947.
GÓMEZ BAS, JOAQUÍN: *La comparsa.* Falbo, Librero Editor. Buenos Aires, 1965.
GIDE, ANDRÉ: *Los monederos falsos.* Ed. Malinca. Buenos Aires, 1954.
UNAMUNO, MIGUEL DE: *Del sentimiento trágico de la vida.* Ed. Losada. Buenos Aires, 1965.
SCHÜRR, FRIEDRICH: «El amor, problema existencial en la obra de Unamuno», en *Cuadernos del Idioma,* año I, núm. 1, pp. 63-93.



NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas

PINTURA CONTEMPORANEA EN BOLIVIA

Durante las dos primeras decenas de este siglo la pintura boliviana arrastró pesadamente la herencia artística del siglo XIX. Era un arte académico que raramente se atrevía a dar toques impresionistas a sus obras, todo él era producto de una gran carga literaria. Nuestros artistas, como García Mesa, se habían forjado en París y recogían del exterior lo más formal y circunspecto. Se había perdido en parte el gusto por el retrato, naciendo en cambio pasión por la alegoría, como se demuestra en el cuadro *Aroma,* de Avelino Nogales. Algunos paisajes eran la nota fresca de este panorama artístico.

De la escuela de García Mesa, en Cochabamba, era Avelino Nogales, y con él hizo sus primeras armas Cecilio Guzmán de Rojas, el pintor potosino destinado a marcar una nueva era en nuestro arte.

Guzmán de Rojas pasó de Potosí a Cochabamba y de allí a la Academia de San Fernando, de Madrid, donde hizo su carrera Romero de Torres, siendo el pintor que más influyó sobre él; de modo que a su regreso nos dio un arte de mujeres estilizadas e indios académicos que posaban en paisajes lacustres y altiplánicos. La técnica de Guzmán difería poco de la de Romero, pero sus temas eran indefectiblemente nativos. Ya para entonces había creado un tipo de «belleza nacional», marcadamente indígena, al que adaptaba todos sus modelos.

En este punto estaban las cosas cuando la guerra del Chaco consigue conmover y cambiar el pequeño mundo artístico. Un breve período expresionista que nace en contacto con el dolor y el desasosiego. Se olvida la alegoría, lo formal y lo estilizado y se muestra el horror, el miedo, la trinchera y la muerte. Reque Meruvia, Genaro Ibáñez, Gil Coimbra, Jorge de la Reza y otros nos dan este arte, que es de lo más sincero que han producido nuestros pintores en este siglo. Guzmán estaba entre ellos. Entonces se olvidó tanto de la academia como de los ismos, los pintores no pintaban para nadie, puesto que nadie estaba para ver pinturas, pintaban para hoy un arte que desgraciadamente no tuvo trascendencia por ese afán de formalismo y literatura que desde la colonia nos consume.

La guerra pasó y los pintores, dispersos, dejaron el panorama desierto con una sola persona en él, Guzmán de Rojas, que es el

símbolo plástico del nacionalismo naciente, cuando el nacionalismo palpitaba en los libros y los pinceles. Su arte recoge plásticamente lo que Franz Tamayo, Jaime Mendoza y Alcides Arguedas, con sus valores positivos y negativos, nos habían dado en literatura. Guzmán pintó indios y más indios hasta cansar a los propios pintores nacionalistas, Bolivia fue para él tema obsesionante y único. Su arte es paralelo al del pintor peruano Sabogal, pero tuvo mucha mayor trascendencia. Guzmán tuvo un mérito más, fue el primero en arte que pudo librarse de ese «horror al pasado y horror a lo nuestro» que caracteriza a todo boliviano; fue el primero que tuvo la osadía de afirmar que la pintura colonial era una gran pintura y que los maestros de entonces, como Melchor Pérez Holguín, eran dignos de figurar en cualquier galería. Como consecuencia empezó a interesarse en los pintores virreinales y trató de inspirarse en ellos, desgraciadamente ya era tarde para él, su arte estaba formado y la muerte demasiado cerca para que éste su ideal pudiera concretarse. Ningún pintor ni antes ni después de él quiso reconocer una tradición pictórica propia, que arrancando de unas centurias atrás llegue con sus altibajos hasta nuestros días. Por eso nadie siguió su camino y se renegó de su arte formalista y estilizado, sin pensar cuánto tiene nuestra tradición artística de culto a la forma pura que nace despreocupada de la realidad. Guzmán vio bastante claro, pero no pudo reflejar en su obra todo lo que sentía como artista. Su obra quedó estéril por exceso de carga literaria.

Después de él los pintores quisieron comenzar de nuevo y como lo habían hecho nuestros artistas del siglo XIX, recurrieron nuevamente a las corrientes externas para nutrir su arte. Así formáronse dos grupos bien definidos: el de pintores abstractos, cuya consigna era «mirar afuera y conseguir valores universales para la pintura boliviana», y el grupo de pintores sociales, muy inspirado en los pintores mexicanos de la revolución. Los primeros trabajan en La Paz, los segundos en La Paz y Chuquisaca. El grupo de pintores sociales de La Paz está más inspirado en Siqueiros, el de Chuquisaca en Diego Ribera. Al margen de estos pintores están otros centros en el interior de la república, que siguen sus propios derroteros, Potosí realista y conservador con Teófilo Loayza; indianista con Ricardo Bohorquez. Cochabamba, fiel al impresionismo y post-impresionismo, nos da prisajes como los de Mario Unzueta y que recuerdan a Van Gogh.

En 1952 sube al poder el Movimiento Nacionalista Revolucionario, los pintores abstractos se abstienen de tomar una posición política, las escuelas de Potosí y Cochabamba siguen su curso, en tanto que los pintores de tendencia social tratan de identificarse con los ideales del

partido. El año 1953 se crea el Salón Pedro Domingo Murillo, que este año hace su décima convocatoria, más tarde el Salón Nacional de Arte. En ambos se admiten pintores de todas las tendencias y entre los que obtienen los primeros premios están: Miguel Alandia Pantoja, María Luisa Pacheco, Armando Pacheco, Enrique Arnal y otros. El arte, por entonces, no sólo llega a interesar, sino que apasiona, luchan los dos grupos y el resultado de esta lucha es beneficioso para todos. El crítico Jaime Renart defiende a los pintores abstractos en una controversia pública con Augusto Pescador, catedrático en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad, quien defendía un arte, ligado en última instancia a la realidad. Rigoberto Villarroel Claure registra los eventos artísticos sin banderizarse. Los pintores sociales son al mismo tiempo los defensores teóricos de su arte, haciendo más de una vez su declaración de principios. Alandia, a la cabeza de ellos, tomó varias veces la pluma para explicar su posición.

La pequeña historia de estos dos grupos: pintores sociales y pintores abstractos, es en cierto modo la historia de nuestro arte contemporáneo.

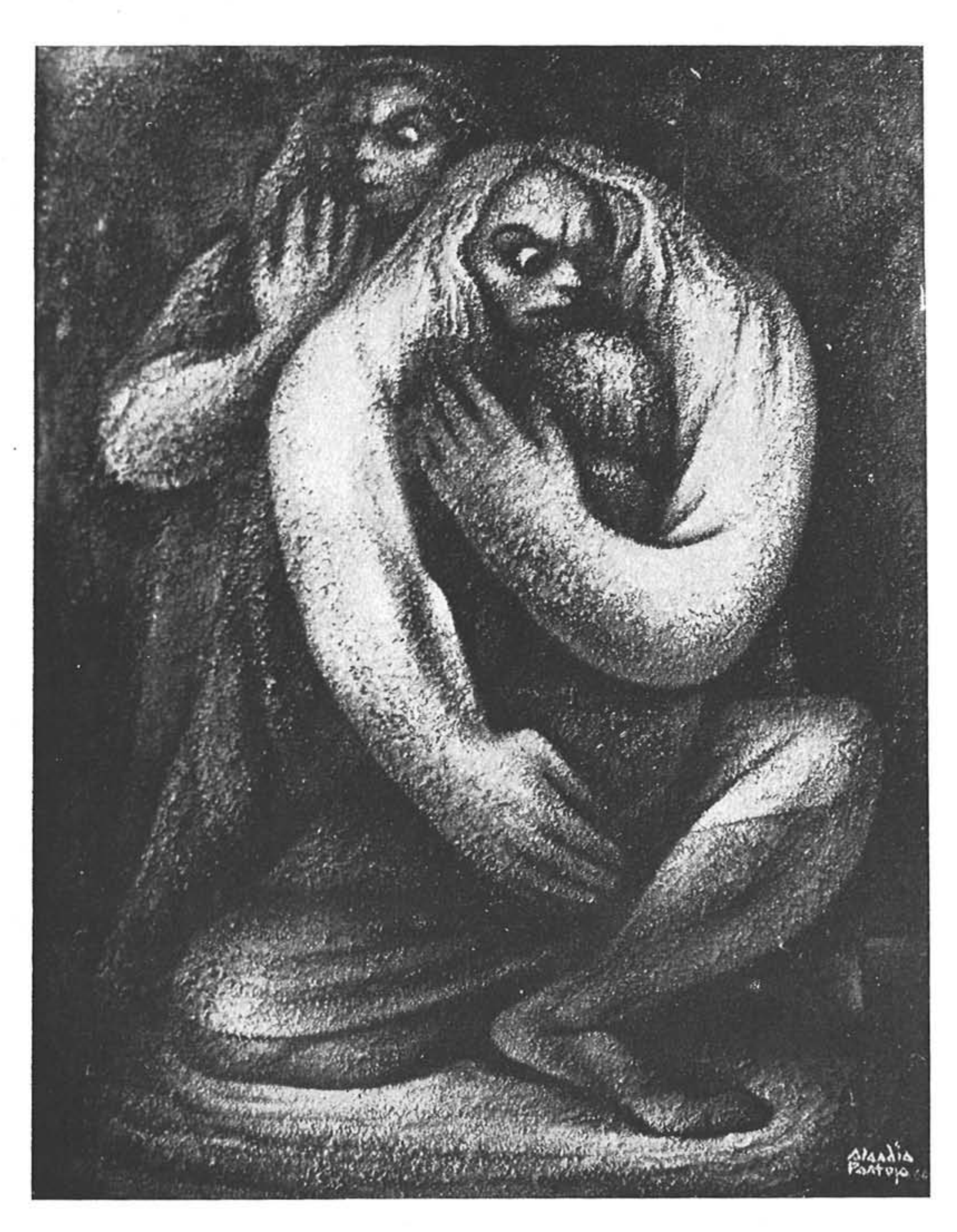
Walter Solón Romero es el representante del grupo social en Chuquisaca. Desde el año 1950 pinta varios murales para la Universidad de San Francisco Xavier y para el colegio Junín. En los primeros exalta la revolución de la independencia, los segundos son un mensaje a la patria y a los maestros. El año de 1957 pinta un gran mural para Yacimientos Petrolíferos Fiscales Bolivianos con la historia del petróleo boliviano. En su trabajo, Solón Romero tiene un dibujo preciso y color suave, sus figuras son realistas y bien trazadas. Este pintor fundó en Sucre un grupo denominado «Anteo», del cual formaban parte Jorge y Gil Imaná, y Lorgio Vaca. Los tres colaboraron con Romero en los murales chuquisaqueños, tomando cada uno más tarde su propio estilo. El más destacado de los tres es Gil Imaná, que nos da exquisitas figuras de niños y mujeres, llenas de melancolía. Lorgio Vaca insiste en la temática social, pero deja el dibujo apretado para optar por una técnica expresionista de crudo color.

Los pintores sociales de La Paz tienen un arte más violento, inspirado en Siqueiros. Su máximo representante es Miguel Alandia Pantoja que empezó haciendo unos murales en el centro minero de Catavi: *Dictadura Capitalista* y *Ultimo Acto*. Después realiza un mural en el palacio de gobierno: *Historia de la Mina* y otros para Yacimientos. Junto a Alandia hay otros pintores sociales de obra menos profusa, y aunque todos tienen principios similares, mantienen entre sí una gran independencia. La temática es la misma, pero los medios de realización son diversos. Entre estos pintores podemos mencionar a Juan

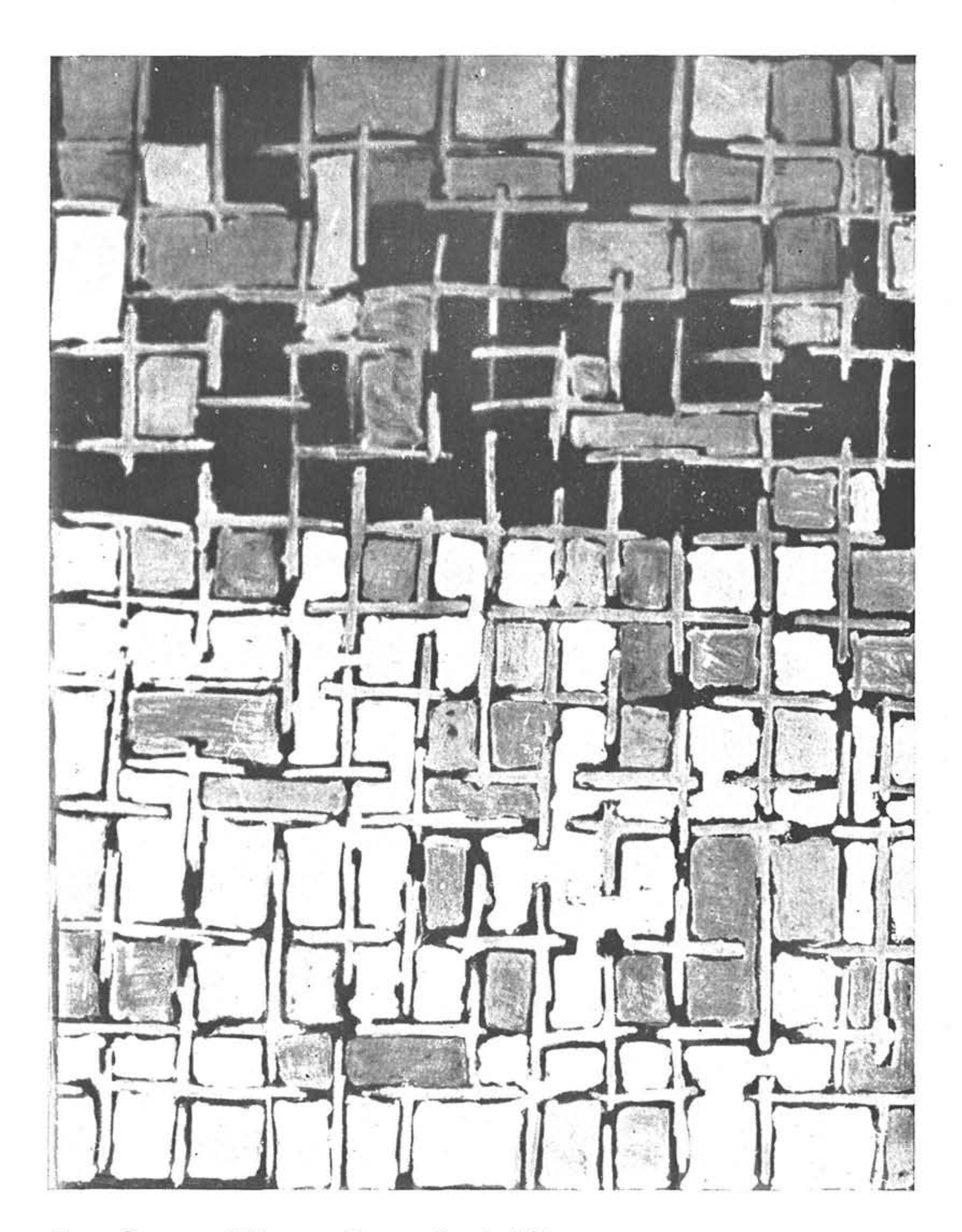
Ortega Leyton, de formas muy simples y colores planos, con cierta inspiración tihuanacota. Entre los artistas menores de la misma tendencia podemos citar a César Benavente, que de artista social pasó, poco a poco a pintor abstracto, y a René Reyes Pardo que realiza en Cochabamba un arte plástica e ideológicamente similar al de Alandia.

Los pintores del grupo abstracto se estrenaron el año 1953 con una muestra colectiva en la que participaron: María Luisa Pacheco, María Esther Ballivían, Jorge Carrasco Núñez del Prado, Mario Campuzano, Enrique Geuer, Armando Pacheco, Fredy Velasco y Raúl Calderón. Pese a que la exposición se denominaba de pintura abstracta, todos eran figurativos, trabajando con formas más o menos simplificadas. María Luisa y Armando Pacheco nos dieron en esta ocasión los primeros brotes de un arte nuevo que mostraba las invariantes de la tradición artística nacional, pese a las incorporaciones foráneas. Es un arte picassiano y monumental, de planos definidos. En este estilo producen algunos años después, María Luisa: *Montañas* y *Antawara* y Armando Pacheco: *Velas Indias*. Los demás pintores del grupo siguen derroteros diversos sin llegar a ponerse en la línea de lo que hoy es la pintura nacional, excepción hecha quizá de Carrasco, que nos dió entonces obras excelentes, pero que acentuó su trayectoria hacia lo abstracto por su alejamiento de Bolivia. María Luisa Pacheco y Armando Pacheco, también derivan hacia la pintura abstracta, la primera durante su estadía en los Estados Unidos de Norteamérica, desde 1955 hasta la fecha, produciendo obras ya no de alcances nacionales sino americanos. Sin embargo hay en su arte abstracto de estos últimos años un sedimento que es producto de la pintura que María Luisa Pacheco realiza en contacto con la tierra y el ambiente boliviano. En su última exposición (1962) hay una carga dramática, apreciable en su cuadro *Crucifixión* y añoranza de amplios paisajes fríos en sus cuadros *Desierto Grand* y *Fin de la Noche.* Armando Pacheco muestra su forma abstracta en el cuadro *Trópico de Cáncer,* premiado en el Salón de Rotary Club. Esther Ballivian es la que más pronto y más francamente se deja ganar por el arte abstracto, sus mejores obras están dentro del grabado, técnica que domina ampliamente.

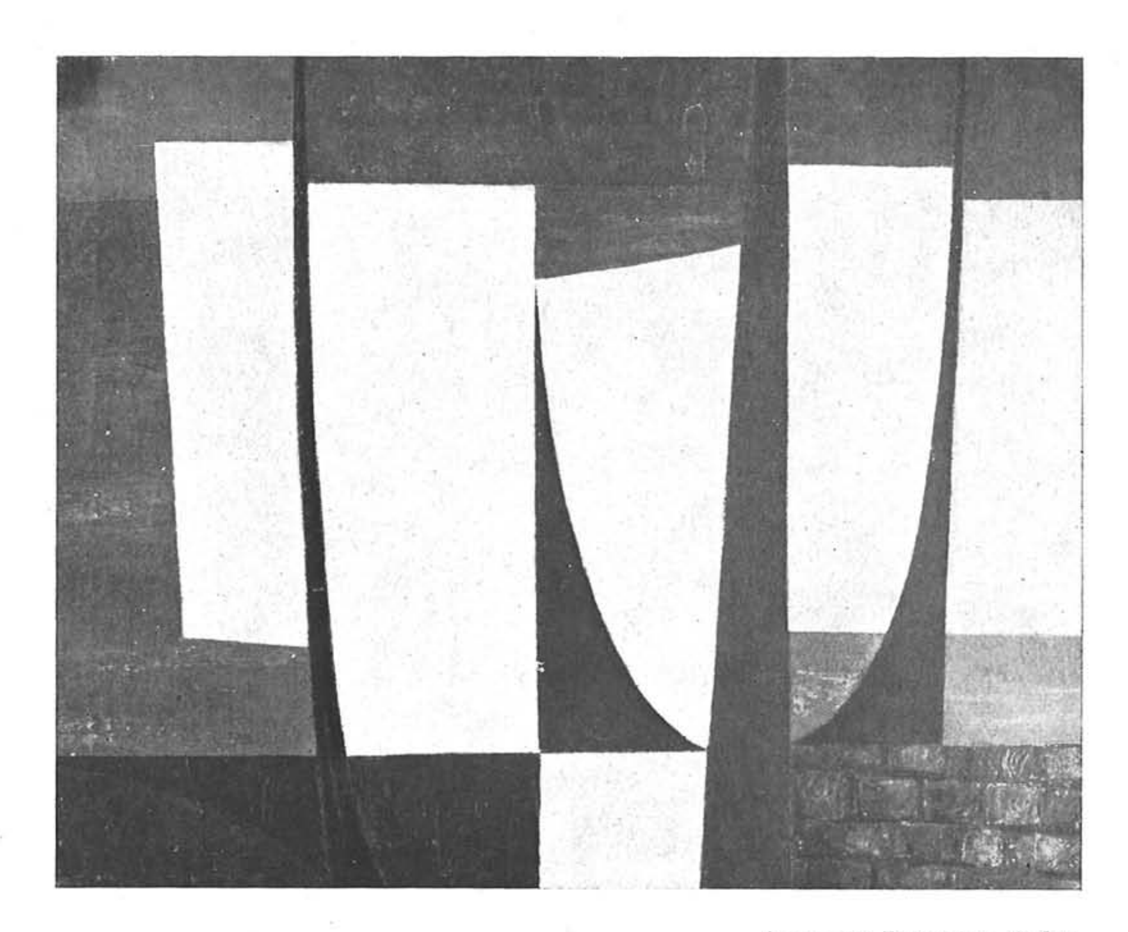
Abstractos, pero sin los pasos intermedios que caracterizan a otros pintores como María Luisa, por ejemplo, son Alfredo la Placa, Oscar Pantoja, Alfredo Da Silva y Gonzalo Rodríguez. Es probable que por falta de una trayectoria más dura, como la que tuvieron que sufrir los artistas anteriores, estos pintores sean lo más alejado de nuestro medio. No por ello su arte es objetable, pues presentan obras de calidad. La Placa y Pantoja, son tan limpios como fríos en su realización artística y está abierto ante ellos un futuro promisor. Da Silva trabaja



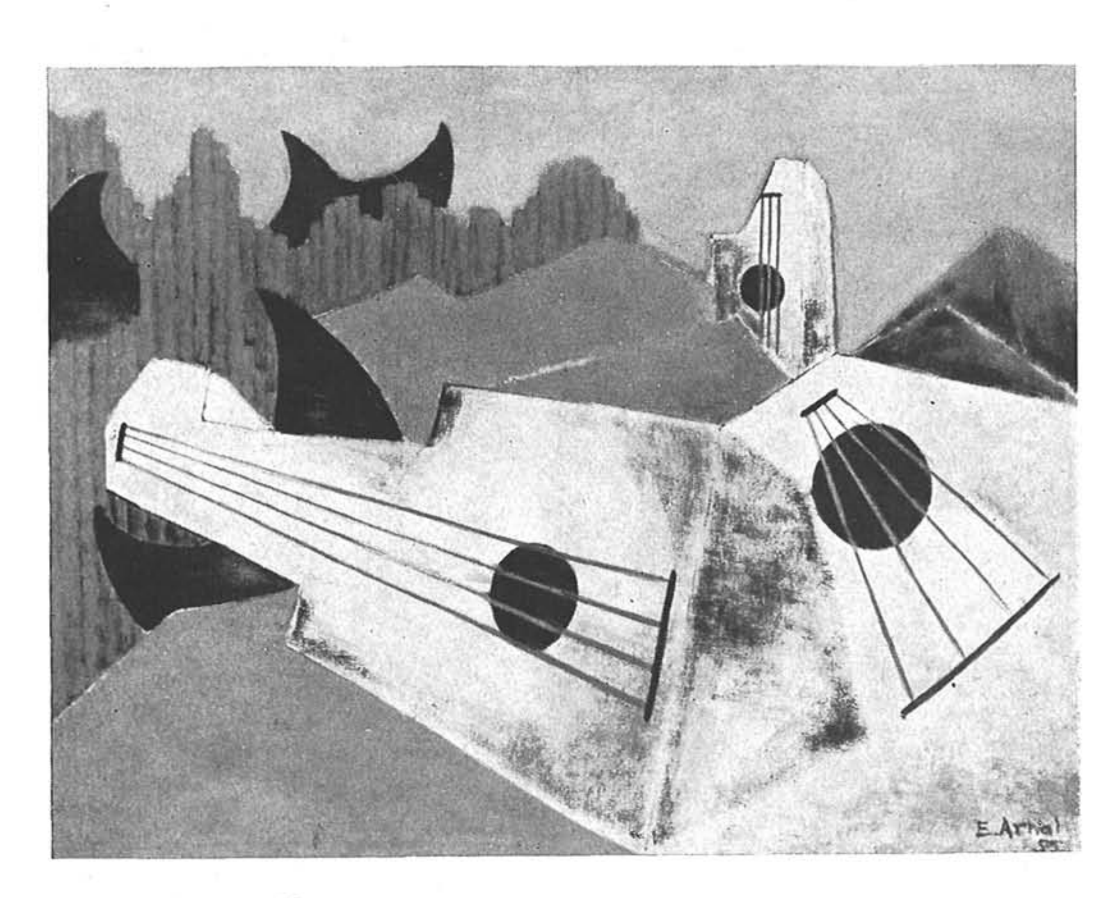
Miguel Alandia Pantoja: *Terror*



Jorge Carrasco Núñez del Prado: *Composición*



ARMANDO PACHECO: *Velas*



Enrique Arnal: *Charangos*

con éxito en Buenos Aires, habiendo presentado sus obras en Estados Unidos, Francia, Chile, etc. Su arte no objetivo recuerda rocas, minerales, losas de piedra o el lecho de un arroyo. Hoy es una de las mayores figuras bolivianas dentro de la tendencia abstracta.

En otro tono está Antonio Mariaca, quien es hoy un pintor abstracto de rico color y negras líneas de vitral. Su trayectoria es larga y llena de vicisitudes. Inicióse como pintor lírico y realista en el taller de Juan Rimsa hasta conseguir hoy un estilo bastante suyo. Es uno de los pintores que más ha trabajado. También abstractos, pero de trayectoria más reciente o menos conocida son Norah Beltrán, Rosario Tablares y Antonio Llanque.

Hoy podemos decir que la pintura abstracta es algo aislado y que la pintura social ha cumplido su misión, dándonos dos maestros destacados con Alandia y Romero, que será difícil superar en su campo. Pero ambos grupos en estos años de lucha han logrado producir entre sus adherentes menos extremos una serie de pintores que son los que parecen haber conseguido al fin una pintura nuestra, no tan universalista como hubieran deseado los abstractos, ni tan combativa como querían los pintores sociales. Esta pintura es figurativa, pero no realista; se inspira en lo nacional sin caer en el folklore; en ella el hombre es imponente como una gran masa de tierra, la forma y el color están por encima del tema sin prescindir totalmente de él. Entre los pintores que agrupamos aquí hay varios que estuvieron de una u otra forma unidos al grupo de pintores sociales, pero se conservaron más independientes con respecto a las influencias mejicanas, eligiendo libremente una técnica menos realista y más expresiva. Está entre los más destacados Zoilo Linares, muerto en una revuelta hace pocos meses, que nos da un arte de frescor inigualable. Figuras delineadas sobre un fondo de añiles, parecen obra de algún artesano nativo. Linares huye de la perspectiva y el claroscuro, buscando un algo decorativo en sus escenas dramáticas y coloridas, es el pintor que más nos recuerda a los maestros collas del siglo XVIII. Algo similar, pero con mayor deseo de profundidad, hay en Chire Barrientos que ama la tierra por encima del hombre, entregándonosla en pequeños planos llenos de color.

Otro artista también desprendido de los pintores sociales, es Eduardo Espinoza, que en sus últimos cuadros nos da la visión del hombre que tiene algo de semidiós, mistificado y confundido con la tierra. Ninguno de los tres artistas citados cae en el realismo, los tres nos dan un arte maduro bastante nuestro.

También podemos citar aquí a Enrique Arnal, pintor vigoroso capaz de expresar toda la fuerza de una escuela que cuenta con larga tradición artística. Sus figuras potentes, como las de la época clásica de

Picasso, alternan en un principio con toros rojos y negros y con charangos que huyen por las mismas líneas de su perspectiva. El puma y el hombre, tratados en planos, hacen una segunda etapa; en la última, con sus cuadros *Gallero* y *Tambo,* se nos muestra definitivamente como un pintor figurativo que consigue la mayor fuerza expresiva para sus realizaciones.

Entre los años de 1953 a 1955 María Luisa dio una pintura equiparable a la de los cuatro pintores citados por su fuerza y sus raíces bolivianas, hoy está en otro camino. Alfredo Loayza, producto de la escuela potosina, es un pintor a quien se puede juzgar con similar criterio. Su búsqueda para hacer una pintura de raigambre propia fue tan dura y tan exitosa como la emprendida por Linares, Arnal y Chire Barrientos. Sus cuadros *Campesinos* y *Figuras danzantes,* que recuerdan la obra del pintor indio Guzmán Poma de Ayala, son lo mejor de su producción. Una vuelta al realismo más decidido parece alejar a este pintor de la línea nueva que hasta entonces lo había caracterizado.

Muchos son los pintores de carrera más reciente y no es posible tratar de todos ellos en un panorama esquemático como éste; Lara Centellas, Ostria, Eloy Vargas, Zilvetti, Rojas, Lara, son los más destacados entre otros.—José de Mesa y Teresa Gisbert.

EL DESCUBRIMIENTO DE LA REALIDAD EN «EL ALEPH», DE JORGE LUIS BORGES

Las dos citas colocadas en el comienzo de *El Aleph* nos van a indicar las dos dimensiones entre las que se mueve este relato. La referencia a *Hamlet,* con una alusión al «infinite space» queda engarzada con una mención al *Leviathan* donde se habla de una «infinite greatnesse of Place». Ambas coordenadas mantienen a *El Aleph* como si fueran un oportuno prólogo y ambas frases, de Shakespeare y Hobbes, nos quieren dar testimonio de la infinitud. De aquí que debamos entrar en *El Aleph* con un vago presentimiento de que esconde algo teñido de eternidad. Es así como Borges se comunica hacia el futuro. Sus narraciones, tan ceñidas muchas veces al presente con cientos de referencias y soportes bibliográficos, se desvanecen en lo que sea tiempo venidero; son como proyectos improbables, hipótesis inciertas. *El Aleph* no ha de ser una excepción.

La historia que nos narra Borges está centrada en una figura perteneciente a ese plano ambiguo real-ideal que se llama Beatriz Vi-

terbo. Los héroes de la obra de Borges son como «pretextos» para entrar en una serie de «inquisiciones», son síntomas de un camino hacia la introspección. Beatriz Viterbo en manos de Borges se convierte en el mismo motivo de investigación «erudita» como sería un poema de Milton o un soneto de Quevedo. Es evidente que Borges aplica a sus cuentos una metodología bibliográfica, un modo de análisis absolutamente literario. Por ello *El Aleph* será como una senda que conduzca hacia un punto concreto: la posesión del símbolo. En este trecho se habrá ido operando en Borges un proceso de «erudición», un camino de «desenmascarar» situaciones y héroes. *El Aleph* nos quedaría, así comprendido, no como un relato, sino como un método, como una forma de concebir la técnica narrativa. Si la narración debe ser un camino hacia la verdad, este modo de Borges de abordar la realidad por medio de unos datos que se van engarzando tiene todas las garantías de una sincera aproximación ética hacia un tema. Ya no se trata de que en este cuento de Borges se plantee el tema tan reiterado de la fugacidad caprichosa del tiempo, sino que se dibuja con evidencia un modo de entrar en la esencia del vivir. Recordemos de este bello relato un vibrante cuadro de época, el año 1929, fecha de la muerte de Beatriz Viterbo, así como un matizado «retrato de una dama» observada por quien narra la acción. De este modo, Beatriz Viterbo aparece en relación con circunstancias, situaciones y objetos. Está observada en su mundo de hechos cotidianos. Hasta se dibujan unos nombres a su alrededor: Carlos Argentino Daneri, que va a ser «enfrentado» con Michael Drayton y su *Polyolbion*. Sin embargo, va a ser este personaje quien descubra el misterio del relato y la persona que sirva de método de llegar a una realidad. Nos puede traer a la memoria esta casualidad que en el mundo de Borges el «camino científico» de aproximación a los hechos «misteriosos» está obstaculizado y, por así decir, sometido a unas fuerzas extrañas pero de índole «asequible». Lo que encierra *El Aleph,* esto es, una manera de llegar al conocimiento de una mujer, queda desvirtuado por el hallazgo de lo anecdótico, por el enfrentamiento con lo «simbólico». Reflexionemos en este hecho y volvamos al texto de Borges.

El Aleph entrecruza varias búsquedas. Por un lado, el narrador del cuento, es decir, el mismo Borges, tiende a buscar todo lo referente a Beatriz Viterbo, a quien no encuentra más que en retratos o recuerdos. Es como una mujer inalcanzable, muerta en 1929 y alejada de la casa de la calle Garay. Su desaparición no es absoluta toda vez que queda su primo Carlos Argentino Daneri, que se convierte en centro del relato. La historia del primo, sus odiosos poemas o su

ficticia actuación está limitada por dos grandes márgenes. Por un lado, el recuerdo de Beatriz Viterbo; por otro, el secreto que posee en el sótano de la casa, es decir, *El Aleph*. Borges rememora a Beatriz y poco a poco va cayendo en un engranaje vulgar y artificial que conduce a una inolvidable experiencia «mística» que llega a «devolver» hasta lo más valioso del cuento, esto es, Beatriz. La insistencia de Carlos parece marcada por un deseo de dar a conocer algo recóndito y puro. En el sótano, *El Aleph* aguarda al narrador, y una vez consultado se convierte en un universo infinito de destellos, palabras y recuerdos. Es así como se manifiesta esta cualidad: «En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia» (1). De este modo entra Borges en un auténtico «monólogo interior» donde hierven numerosas emociones superpuestas, como si fuera el final del *Ulyses*. La visión de *El Aleph* sirve para crear una nueva realidad donde aparecen recuerdos y sensaciones y donde hay una referencia a algo doloroso —y tal vez desconocido— «vi un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino...» (2). Esta referencia, descubierta gracias a *El Aleph*, añade una nota nueva a la verdadera significación del relato, que es la historia de Beatriz Viterbo. Esta mujer, lo mismo que la protagonista de *Portrait of a Lady*, de Henry James, se va «desvelando» conforme avanza la narración. Así considerada esta narración habríamos de convenir que *El Aleph* es un proceso de entrada en la verdad, bien que alcanzado por medios fortuitos y misteriosos. Un proceso de capturar los hechos auténticos.

El Aleph contiene implícitos cada uno de los recursos narrativos de Jorge Luis Borges. Si por un lado su trama puede ser la de una «rememoración», por otro tiene el sentido interno de un descubrimiento, de un hallazgo. Pero hasta de un modo de encontrar inesperado y casi diríamos absurdo. Es decir, que en este cuento encontramos lo que no buscábamos. Y lo que de verdad se busca, en definitiva cualquier referencia a Beatriz Viterbo, queda desvanecida Este modo de narrar en dos dimensiones, tan reiterado en Borges, constituye una de las claves más seguras para entrar en su estilística. Es la presencia del misterio —en el caso de *El Aleph* un misterio poseído y, al fin, conquistado— y por otro el progresivo alejarse de la persona muerta. No estaría de más considerar en la intención de este cuento, parecidos postulados, lo mismo en los *Four*

(1) JORGE LUIS BORGES: *El Aleph*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1962, página 190.

(2) *Ibídem*, p. 192.

Quartets, de T. S. Eliot, como en las *Quineser Elegien,* de Rilke. *El Aleph* se puede entender como un relato que abre y manifiesta una concepción del mundo y hasta, en su aplicación práctica, un método estilístico. De aquí que todo en este relato gire en torno a una dualidad: Los dos protagonistas, Beatriz Viterbo y Carlos Argentino Daneri, que indican una relación ambigua y compleja, aunque después parcialmente desvelada. De otro el plano fantástico, irreal y «visionario», oponiéndose al anterior nivel sentimental. Es con este doble prisma como podemos detectar en *El Aleph* un instante de convergencia de lo meramente sentimental en un nivel de misterio lo que nos puede llevar a pensar cómo en la estilística de Borges existe siempre una «vigilancia» de lo fantástico hacia lo cotidiano, una estrecha observación que, sin embargo, raras veces se puede considerar religiosa.

El nivel de la «familiaridad» en *El Aleph* está sometido a un estrecho encuadre local. La casa de la calle Garay. En ella ha vivido Beatriz Viterbo y en ella vive Carlos Argentino Daneri, su primo. Este breve espacio no está materializado más que en relación con la mujer muerta en 1929. Todo está «literatizado» alrededor de ella. Es de este modo como entramos en el mundo del pasado de esa casa y las visitas anuales del narrador del cuento a la casa todos los 30 de abril. Carlos Argentino crea un nuevo sendero en el cuento. Su vocación poética conduce a un mundo de visiones alucinantes que llevan al hallazgo de *El Aleph.* De esta forma el cuento entra en el nivel de la irrealidad y se convierte en un relato fantástico, tan próximo a Edgar Allan Poe como a Franz Kafka. Esta irrealidad trae unas informaciones nítidas y claras. Unos «mensajes». Es como una voz que desvela todo lo que hasta entonces estaba oculto. De aquí que gracias a este pretexto se pueda llegar a la verdad, a lo que el mismo cuento estaba ocultando.

¿Puede tener *El Aleph* esta doble intención? El gran estudio de Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges* (3) no vacila en iniciar su análisis con un amplio capítulo dedicado al infinito. En este esquema de Ana María Barrenechea entra *El Aleph* repetidas veces. Pero lo que nos importa ahora no es precisamente esa vinculación de *El Aleph* con

---

(3) Ana María Barrenechea: *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges.* México. El Colegio de México, 1957, pp. 19/46. «En este punto habría que enlazar la angustia del infinito que siente Borges con su visión de un universo inabarcable e incomprensible para la mente humana, tema que tratamos en el capítulo tercero. Baste recordar ahora que cuando crea burlonamente cuentos como *El Aleph* o *Funes el memorioso,* donde el hombre alcanza el poder divino de la comprensión total del orbe, destaca su riqueza innumerable y su multiplicidad sin límites que vanamente pretenderá abrazar el ser común.» *Ibídem,* p. 40.

lo infinito —que ya señalábamos desde el principio, acreditada por las menciones a Shakespeare y Hobbes—, sino cómo el plano de lo cotidiano —estamos usando una concepción de Lukacs (4)— se va proyectando hacia confines eternos. En otras palabras, cómo una historia sentimental —y de marcada índole amorosa— puede convertirse en una metáfora de la infinitud. El problema podía resolverse desde *El Aleph* mismo. En la narración que nos ocupa hay un latente síntoma de «irrealidad» desde el mismo planteamiento íntimo de los hechos. Frases como las que susurra el narrador en un conmovido «monólogo interior» pueden considerarse simbólicas: «Cambiará el universo, pero yo no, pensé con melancólica vanidad; alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado; muerta, yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación» (5), palabras que nos dejan patente un principio de latente espiritualidad. Es aquí cuando Borges inicia una auténtica *recherche du temp perdu,* una batalla con los recuerdos y una imposible lucha contra la muerte. Pero todo este proceso viene marcado por la creación de un relato autónomo dentro de *El Aleph.* No vamos ahora a recordar la importancia que en Borges tiene «el relato dentro del relato», en lo que se aproxima a grandes narradores contemporáneos, desde William Faulkner hasta Virginia Woolf. Pero sí creemos importante citar cómo los sucesivos relatos desprendidos de la vértebra principal en una narración de Borges están todos en relación, unos con otros, y pertenecen a unas categorías afines. Es así como Borges inyecta lo real en lo literario. Es con este recurso con el que desdobla esa doble realidad de toda su producción: lo cotidiano y lo literario.

Así encuadrado, *El Aleph* vendría a convertirse no en un relato sobre una posesión de lo infinito, sino en una bella fábula centrada en la manera de dar vigencia y constancia al pasado. No es ya el infinito el que «protagonice» el relato, sino la capacidad del hombre de «soñar con el infinito». *El Aleph* más próximo a un «sueño de lo imposible» que a una abstracción metafísica. Y en este sueño sin límites el brusco encontronazo con la realidad, la vuelta al principio. La llegada al punto de partida.

Insistamos más en este otro recurso de Borges. Lo mismo en *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz* como en *Emma Zunz* o en el *Deutsches réquiem* se proclama de manera evidente un deseo de «llegar a la verdad» tras un planteamiento inicial. De este modo la novela o la narración se están convirtiendo en modos de resolver un pro-

(4) GENRGE LUKCS: *Separación del arte y la vida cotidiana,* en «Estética» (1). Barcelona, Grijalbo, 1966, pp. 217/264.

(5) *El Aleph,* ibídem, pp. 175/176.

blema, en etapas hacia desvelar lo inexpresable. La obra de Borges se vale de unos recursos, tantas veces metafóricos o alegóricos, para poner de relieve una penosa evidencia, como sea la limitación del hombre en su «sueño de infinito». *El Aleph* penetra en este problema por medio de una de las coordenadas más sinceras: la imposibilidad humana por alcanzar su sueño. De aquí que el afán científico inmerso en obras como, por ejemplo, *Las ruinas circulares,* no conduzcan a un final seguro y que, sin embargo, este método de la introspección de *El Aleph,* tan en deuda con las fórmulas de la *stream of consciousness,* lleguen a buen éxito.

Por tanto *El Aleph,* meditado tránsito desde «lo cotidiano», tan reflejado en Carlos Argentino hacia lo «excepcional», está marcando una manera nueva de concebir la obra literaria. Una forma de hacer del arte de la narración una trayectoria hacia una verificación de hechos. Escuchemos las emocionadas palabras del narrador en *El Aleph* en el momento de máximo hallazgo:

> En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo (6).

Este preámbulo al descubrimiento de la realidad conduce a un maravilloso sueño de fantasía. En un monólogo interior se van a mezclar, en multicolor efervescencia, recuerdos vivos:

> Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi un traspatio de la calle Soler, las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve tabaco, vetas de metal, vapor de agua... (7).

Esta «confesión» realizada frente a la misteriosa esfera tiene el significado de posesión de lo infinito, de conquista de lo deseado, aunque capturado de modo convencional y fortuito. Por eso Borges dirá sinceramente su deuda con H. G. Wells, y *The Crystal Egg* (8)

(6) *Ibidem,* p. 191.
(7) *Ibidem,* p. 191.
(8) *Ibidem,* p. 198.

con lo que *El Aleph* podría incluirse en una tradición de la novela gótica británica, tan recogida en H. G. Wells, así como recuerdos de *Der Golem,* de Gustav Meyrink o de Edgar Allan Poe. Sin embargo, hasta en su última obra *El hacedor,* esta tendencia a la enumeración de objetos estará patente, como actualizando la fórmula visionaria de *El Aleph:*

> Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara (9).

que en esencia no está lejos de la *Polyolbion* de *El Aleph.* Esta misma preocupación por el espacio infinito será otra de las características del arte de Borges que se esfuerza por «llenar» ese espacio por una serie de objetos que se «ensartan» unos en otros, en perfecto orden. Este mundo de objetos, de índole asociativa, aparece en el cuento de la calle Garay como una revelación, siendo que tal vez responda —en esencia— a un simple recurso de asociaciones sensoriales. Borges despliega un horizonte —infinito, por supuesto— de objetos que significan para él su mundo de preferencias, o al menos su paraíso de necesidades. (Es curioso, y lo hemos observado (10) cómo todo lo que sea laberíntico y misterioso va a ocupar un lugar prominente en esta enumeración de circunstancias.) Pues, en realidad, ese caos de objetos —reales o ficticios— está en relación con el narrador que los dibuja, como en el caso de *El hacedor,* como un símbolo de su ansia de eternidad. Nos llevaría esta consideración hasta descubrir en Borges una propensión natural a esta serie de descripciones «en cadena» y que son como un torbellino de connotaciones personales: en *El Aleph* vamos a encontrarlas como si fueran la ansiada recompensa a una búsqueda.

Todo escritor evoluciona. Aceptando este principio, y en el caso de Borges, deberíamos considerar su obra como dirigiéndose hacia *El hacedor,* la más íntima de sus creaciones aparecida en 1960. Resaltemos cómo *El Aleph* vio la luz en la revista *Sur* (núm. 131, septiembre 1945, pp. 52/56) quince años antes, y fue incorporado a otros relatos el año 1949 para convertirse en un libro que mantiene su título. Desde *El Aleph* hasta el año 1960 se inicia un camino de mar-

---

(9) JORGE LUIS BORGES: *El hacedor.* Buenos Aires, Emecé Editores, 1960, página 109.

(10) CÁNDIDO PÉREZ GÁLLEGO: *Sobre el alcance del símbolo del laberinto en Borges.* Madrid, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, diciembre 1966, pp. 695/702.

cado espiritualismo y de una honda «prospección» de temas y problemas religiosos. El mundo de creencias que reposa en los cuentos de Borges, a veces deteriorado por una especie de neblina, es de una nitidez más palpable en los breves ensayos, por ejemplo, de *Otras inquisiciones.* El mundo de Borges es como un enigma por resolver, y lo religioso forma parte de ese misterio. De aquí que veamos en sus páginas un proceso por mantener esta «espiritualidad» presente, aun en los momentos más ajenos a las creencias. *El Aleph,* próximo a *El Zahir* en su concepción estética, viene a mostrarnos la problemática de la busca de la verdad, y la metodología —entre erudita y policíaca— de la «reconstrucción» de los hechos y la restitución del pasado. Si antes era Teodelina Villar en *El Zahir,* o Benjamín Otálora en *El Muerto,* será ahora Beatriz Viterbo en *El Aleph* la muestra de un método literario de narrar basado en un ceñido análisis biográfico de la persona, así como de una transcendencia de sus actos a un mundo circundante. De aquí que tantos cuentos de Borges, lo mismo en *El Aleph* como en *Ficciones* o *Historia Universal de la Infamia* estén centrados en un héroe que es observado con un paciente rigor, y es *convertido* en un protagonista, y dueño, de un mundo literario. Lo que ahora nos interesa es advertir una vez más cómo Borges precisa de ese soporte literario para llegar a sus propósitos, esto es, para alcanzar la verdad.

Lo literario rodea, limita y condiciona a Borges. Su misma concepción narrativa está siempre rodeada de libros, referencias, bibliotecas y métodos eruditos. Todo este bagaje crea un estilo, necesita una obligada mención. De aquí que Borges, en su sistema estético, haya de salvar estas barreras de la erudición que por su carácter documental podían malograr unas intenciones «ficcionales». Borges sobrepasa este problema, y en su obra nos entrega la «ficción» con la misma «verosimilitud» con la que nos hablaría de lo real, de Walt Whitman o de John Milton. De aquí que su método sea, en esencia, una «verificación», una búsqueda de documentos y datos relativos a lo que se trata. No estará olvidado este postulado en los cuentos de *El Aleph,* y en particular en el que tratamos con atención en esta nota.

Esta es la razón por la cual *El Aleph* encierra tantas claves de la obra de Borges. Pero veamos también en este relato, una vez considerados Beatriz Viterbo y Carlos Argentino Daneri, su verdadero fondo, y en esa bola misteriosa capaz de conseguir la eternidad, un símbolo real de una metáfora literaria, la captura de lo infinito. No puede ser otro el misterio escondido en *El Aleph;* pero, sobre todo, la penosa advertencia que parece hacernos Borges de que la eternidad, querámoslo o no, está entre nosotros, la anhelamos y llegamos —a veces— incluso a conquistarla.—CÁNDIDO PÉREZ GÁLLEGO.

EL TEMA DE AMOR Y DE FERTILIDAD EN «EL SEÑOR PRESIDENTE»

Ya hace más de veinte años que Miguel Angel Asturias, el guatemalteco últimamente mencionado para el Premio Nobel, publicó su primera novela, *El señor presidente,* y aunque ha escrito muchos libros desde entonces, éste sigue siendo el más conocido. En él, Asturias nos da a conocer varios casos de vidas inocentes sofocadas por una dictadura. El presidente del título pocas veces aparece, pero es la causa eficiente de casi toda la acción, y la conmovedora anécdota de los amores del protagonista Miguel Cara de Angel con Camila Canales ofrece el único conflicto que por algún tiempo elude la vigilancia del tirano.

A pesar de sus implicaciones políticas, *El señor presidente* no es intrínsecamente una novela política, aunque la comprensible suposición contraria persiste en la crítica y ha desviado la atención de muchos lectores de lo esencial de la obra y de la evolución emocional sufrida por Cara de Angel. Me propongo mostrar aquí que, ateniéndonos al plano puramente político, el desenlace de la novela nos deja perplejos en cuanto al hado que le tocó al protagonista, mientras que si exploramos en otra dimensión, es decir en el antiguo tema medieval y pagano de la fertilidad, encontraremos una solución satisfactoria del enigma. Sin embargo me apresuro a añadir que la interpretación que expongo no es de ninguna manera la única que se puede hallar en esta inagotable obra maestra, pero sí reclamo para ella la virtud de contribuir a una apreciación más cabal de los tesoros ahí contenidos.

En una novela propiamente política, se podría suponer que el personaje principal tuviera alguna opinión sobre el gobierno, sobre el presidente en cuanto al descargo de su oficio, o sobre el estado de la nación. En cambio, jamás se le ocurre a Miguel el menor pensamiento político, y por tanto, de ese lado no puede haber desarrollo alguno. Sus relaciones con el presidente son puramente personales, y así siguen hasta el fin: «¡Qué suerte alejarse de aquel *hombre!*», dice para sí cuando está para salir de la patria (1). Es del hombre que llega a disgustarse, no del dictador, y si en una ocasión tiene ganas de matar al hombre, sólo es por un agravio personal, no por ningún motivo político.

Unos personajes de menor importancia emiten sentimientos revolucionarios, pero nada intentan. El general Canales actúa hasta or-

(1) Miguel Angel Asturias: *El señor presidente* (Buenos Aires, 1959), capítulo XXXVIII, El subrayado es mío.

ganizar, mediante un puñado de indios desahuciados, una sublevación abortada, pero la idea no se le ocurrió hasta que no fue puesto primero en peligro de muerte por el dictador. Además, Canales se sublevó más para recobrar su dignidad militar después de una fuga que juzgaba cobarde, que para pelearse por un ideal político (cap. XI). El muy citado grito del estudiante: «¡Tratemos de romper esa puerta y de ir a la revolución!», lanzado dentro de una cárcel, resulta necesariamente inoperante (cap. XXVIII). Recobrada su libertad, el joven sólo regresa al callejón *sin salida* donde vive, después de contemplar por las calles una amarga burla del escudo civil: ve a un enano demente proyectado contra el azul del cielo estrellado, a caballo en una escoba y cabalgando sobre unos volcancitos de polvo y de escombros que resultan de la loca pasión destructiva del tirano. La significación de esta escena debe ser la de parodiar el escudo de Santiago de los Caballeros de Guatemala, donde Santiago se ve cabalgando sobre los volcanes guatemaltecos. En todo el país «nadie hace nada», como dice el presidente; este pueblo consiste en «gente de voy ... voy a esto, voy a lo otro ... pero por falta de voluntad no hace ni deshace nada» (cap. XXXVII). La inercia política de la nación entera es un marco necesario para hacer creíbles las atrocidades fabulosas del gobierno.

En cambio, el conflicto en que se halla Miguel se desenvuelve enteramente fuera del campo de la política. Entra en la novela como favorito del presidente, y termina convertido en víctima de la crueldad más meditada del tirano, aunque nunca actúa ni habla contra él, ni siquiera piensa hacerlo, y el presidente lo sabe (2). No puede haber ningún motivo político por la acción del tirano, sólo se explica por algún factor emotivo o inconsciente. ¿Cuál es entonces el motivo por el repentino antagonismo presidencial contra su favorito?

Aunque nunca altera su sumisión externa al dictador, Miguel experimenta un desarrollo. Contra su voluntad y su juicio se enamora, y el poder transformativo que esta experiencia inaudita ejerce en él es el foco de toda la novela. Es un proceso lento, tal vez no en la cuenta del calendario, pero sí en el tiempo psicológico. Se compromete completamente con Camila con exclusión a todo. ¿Puede decirse que el presidente está celoso? Sí, en cierto sentido, porque no puede admitir nada menos que el dominio absoluto sobre la persona de su favorito. La subconsciente enemistad que engendra la evolución de Miguel en el presidente echa raíces en la contienda arquetipal entre la fertilidad y la destrucción: el presidente representando la esterilidad

(2) El presidente lo tiene a su lado cuando está ebrio y totalmente indefenso, y sabe que Miguel no deja de cuidarlo (véase cap. XXXII).

y la muerte, mientras que el favorito avanza resueltamente hacia una posición en que viene a personificar las fuerzas generativas de la naturaleza (3). El tema de aquella lucha cíclica proporciona la clave para mejor entender *El señor presidente.*

La probabilidad de una transformación moral en un hombre como Miguel, instrumento favorito de un dictador inhumano, estriba en una especie de rectitud que lo guió en el episodio con Canales. Enviado por el presidente para ayudar al general Canales a huir de su casa, donde iban a capturarlo, Cara de Angel arregla la fuga y cree que este servicio le otorga un derecho para con la hija del general así que Canales se salve. Más tarde, al convencerse por las circunstancias de que el presidente quiere aplicar la ley de fuga al general, la frustración que siente Miguel no es solamente por la futilidad de su ardid, sino también por la pérdida de la muchacha, porque según su propio código de conducta, perderá el derecho y aun el deseo de poseer a la hija, si resulta que él ha sido agente de la muerte del padre. Esta leve huella de probidad abre el camino a su comportamiento futuro para con ella.

Después de saborear brevemente una acción constructiva en la preparación de la fuga del general, le va mal tener que reasumir su función acostumbrada de instrumento funesto a disposición del presidente: «Un viento extraño corría por la planicie de su silencio. Una vegetación salvaje alzábase con sed de sus pestañas, con esa sed de los cactus espinosos, con esa sed de los árboles que no mitiga el agua del cielo» (cap. XI). La inquietud que siente, esta sed, es un anhelo existencial por algo más que la esterilidad de su existencia estática que ha conocido hasta entonces. Espoleado por esta sed nueva, decide cumplir la letra del orden presidencial, y oponerse a lo que ya sabe es su espíritu, abriendo así, por vez primera, una brecha entre sí y el tirano.

Huye Canales, queda raptada Camila, y mientras que en una fonda cercana espera a que Camila deje de llorar, Miguel la contempla compadecido y trata de consolarla en vez de llevar a cabo su ardid. Claro es que está enamorándose de ella. Se nota su resistencia instintiva a este proceso en el alivio que templa su pesar al día siguiente cuando cree haberse separado defintivamente de ella. Pero el destino los reúne dentro de poco cuando enferma Camila de pulmonía. Será mediante la debilidad y el desamparo de ella que

(3) A Eros o instinto hacia la vida, Freud opone la atracción hacia la muerte o la destrucción, mientras que Jung le opone la voluntad hacia el poder. Se verá que el presidente incorpora los dos: el instinto destructivo («¡La muerte ha sido y será siempre mi mejor aliada!», cap. XXXVII), y con su hambre de dominar a Miguel, el impulso hacia el poder.

Miguel habrá de descubrirse a sí mismo y llegar a conocer su yo interior.

Cuando oye al médico desahuciar a Camila, concibe la idea de hacer una buena obra para que Dios le haga el milagro de salvarla. La buena obra consiste en advertir a cierto mayor Farfán de que el presidente ha dado orden de matarlo la próxima vez que se emborrache. Así es que por segunda vez desvía uno de los golpes mortales del tirano, explicando que ofrece la vida de Farfán por la de Camila. En realidad es su propia vida que ofrece (y dará) en cambio de la de ella: Farfán es un beodo gárrulo, y aunque no lo dice la novela, es cierto que beberá de nuevo y que divulgará lo de Miguel y de la advertencia, lo cual llegará, como todo acaba por llegar, a los oídos del presidente. Lo prevé Cara de Angel, a los menos en su subconsciencia, como se sabe por el sueño que tiene directamente después de su conversación con Farfán. En este sueño ve al auditor de guerra, su enemigo, blandiendo alegremente un anónimo, que es sin duda el que denuncia a Miguel. Ha de ser este acto de amor y de locura seguido de un matrimonio *in extremis* lo que atrae sobre él la furia mortal del presidente, pues le revela la transformación sorprendente sobrevenida a su favorito. Estas son deducciones que el lector presuroso no alcanza en sus primeras lecturas de *El señor presidente,* novela de tramas muy enredadas y poco explícitas.

El haber subordinado así su bienestar al de Camila es la medida del amor de Miguel. El milagro de la recuperación de la enferma no será mayor que el milagro que lo condujo a él, «un hombre sin entrañas», a comprometerse a otra persona. Ya depende tanto de ella que sin ella el mundo no tiene sentido: «¿Y al faltar Camila?... En el cuerpo le picaba una pena vaga, ambulante... ¿Y al faltar Camila?» (cap. XXVI). Ahora sólo ella puede dar sentido a su existencia: «¡Sólo un milagro! Cara de Angel repitió las palabras del médico. Un milagro, la continuación arbitraria de lo perecedero, el triunfo sobre el absoluto estéril de la migaja humana. Sentía la necesidad de gritar a Dios que le hiciera el milagro, mientras el mundo se le escurría por los brazos inútil, adverso, inseguro, sin razón de ser» (cap. XXX). El hombre en lo absoluto, como lo es cuando se queda a solas y sin referencia a nada ni a nadie, es una nada improductiva, pero puede triunfar sobre su esterilidad y su extinción si acepta una posición relativa, si adopta una actitud de dependencia hacia otro ser humano. Sólo de esa manera puede ser creativa su vida. Cara de Angel aprende y sufre esta verdad en su propia carne durante la enfermedad de Camila. Así como ella depende completamente de otros, él tam-

bién depende ya de ella de resultas del extraño poder del amor, experiencia humilde pero no humillante.

Una vecina consulta a un teósofo, apodado Tícher porque enseña el inglés, a ver si acaso recurriendo a las ciencias ocultas se podría salvar a Camila. Al enterarse que tenía un novio, como llamaban las vecinas a Miguel, Tícher aconseja como remedio que se casen: sólo el amor es fuerte como la muerte, explica. Por eso, si el novio realiza el acto de amor, que es el matrimonio, vencerá a la muerte y salvará a la señorita: «A la muerte únicamente se le puede oponer el amor, porque ambos son igualmente fuertes, como dice *El cantar de los cantares* (cap. XXX). El matrimonio se realiza ese mismo día, y al concluir la ceremonia Tícher exclama: «*Make thee another self, for love of me*» (cap. XXX).

La clave para el tema de la fertilidad está en en dictamen de Tícher: «A la muerte únicamente se le puede oponer el amor.» Establece los polos de oposición entre la postura del presidente (representando la muerte), y la posición hacia la cual avanza Miguel (representando el amor) desde su primer impulso rebelde cuando impidió el asesinato de Canales. Tícher señala también los medios prácticos por los que el amor vence a la muerte: «*Make thee another self...*» (Hazte otro tú.) La cita es del Soneto X de Shakespeare en donde urge a «W. H.» que se case y engendre hijos, para alcanzar la inmortalidad en su progenie y así desafiar la muerte.

¿Cómo vencer al presidente? Del punto de vista político no puede encontrarse solución alguna en *El señor presidente;* pero si se modifica la frase y se pregunta cómo sobreponerse a la muerte y la destrucción personificadas en el presidente, la novela responde: mediante el amor, porque el amor es creador y lleva a la vida nueva, a la fertilidad. «El amor es fuerte como la muerte» *(El cantar de los cantares,* 8:6). En cierto sentido se puede considerar *El señor presidente* como un comentario extenso sobre este pasaje de la Biblia.

Si los detalles del desarrollo espiritual de Miguel no saltan a la vista del que lee la novela por primera vez, es porque Asturias emplea artificios surrealistas para presentar la vida interior de sus personajes, exigiendo del lector bastantes esfuerzos de su propia imaginación creadora. Puesto que por aquel entonces su técnica era poco común (la novela se escribió entre 1922 y 1932, aunque no se publicó hasta 1946), Asturias nos señaló con el ejemplo siguiente cómo debíamos emprender la interpretación de su obra: en el penúltimo capítulo, Camila, preñada y separada forzosa y definitivamente de su esposo, sueña que está tendida en una hamaca, un caramelo en la boca y jugando con una pelota. Escúrresele la pelota de entre las manos y bota

hasta desaparecer a lo lejos, mientras crece el caramelo hasta llenarle la boca. Asturias nos da a entender que la pelota simboliza a su esposo, que desapadecerá de su vida, y el caramelo, a su hijo, que pronto la llenará: «Pero su marido había corrido a recoger la pelotica. Ahora recordaba la otra parte de su sueño. El patio grande. La pelotica negra. Su marido cada vez más pequeñito, cada vez más lejos, como reducido por una lente, hasta desaparecer del patio tras la pelotica, mientras a ella, y no pensó en su hijo, le crecía el caramelo en la boca» (cap. XL). Así es que tenemos la autorización de Asturias para interpretar los demás pasajes oblicuos de su libro.

Junto con el empleo literario de sueños, obsesiones y estados semiconscientes trazados por el método de *stream-of-consciousness,* el autor presenta las preocupaciones subconscientes de sus personajes mediante el tratamiento subjetivo del escenario, propio del autor, como se verá a continuación.

Cuando se entera el presidente del matrimonio de Miguel, su primera reacción es hostil: «... debió consultarme antes de casarse con la hija de uno de mis enemigos» (cap. XXXII), pero por el bien parecer da su aprobación oficial. La entrevista que sigue entre los dos revela, sin embargo, que el dictador ha intuido el alcance de la enajenación de su favorito. Embriagado, revela que lo que más le fastidia no es con quién se casó Miguel, sino cómo: «En artículo de muerte... en artículo de muerte» repite con risotadas estrepitosas (cap. XXXII). El hecho de que fue un matrimonio irracional, generoso, espontáneo, en una palabra, un puro acto de amor, esto es lo que intuye el presidente y lo que no puede tolerar. De repente su instrumento se ha lanzado a una vida propia, y, además, a una vida con características que le son fundamentalmente antagónicas.

Sorprendido por la burla del dictador, de pronto Miguel siente una rabia asesina, pero logra dominarla en seguida. Sigue siendo el sicofanta de siempre, como él nota con profundo desprecio para sí mismo. En este estado de trastorno emocional no se da cuenta de lo profundo de la enemistad presidencial, ni sospecha la amenaza detrás del juego de la mosca que describe con ironía el tirano. ¿Quién mejor que él, sin embargo, haría el papel de mosca para la araña que es el presidente? Este empieza a toser y ahogarse, y Miguel recibe en el vestido un chorro de vómito que le empapa. Poco después, en un carruaje que lo lleva del palacio, sus emociones tumultuosas (rabia, angustia, derrota, asco, miedo) se representan según la técnica de describir aspectos del mundo externo como escogidos y notados por la mente inconsciente del sujeto: «En la estación central se revolcaba el ruido de las mercaderías descargadas a golpes, entre los estornudos

de las locomotoras calientes. Llenaba la calle la presencia de un negro asomado a la baranda verde de una casa de altillo, el paso inseguro de los borrachos y una música de carreta que iba tirando un hombre con la cara amarrada, como una pieza de artillería después de una derrota» (cap. XXXII). La mercancía descargada a golpes no es más que el eco de las risotadas burlonas que igual que golpes habían abofeteado a Miguel, y el humo caliente eructado de las locomotoras repite el reciente derrame del presidente. Si un negro asomado a una baranda se destaca tan perceptiblemente en la noche negra, debe ser porque a Cara de Angel le sugiere al dictador, siempre vestido de negro, omnisciente, omnipresente. Al notar a los borrachos, el favorito debe haber percibido en su andar inseguro la imagen de su propia inseguridad bajo esa vigilante mirada hostil. El también regresa de una derrota, como parece regresar el músico ambulante, arrastrando lo que, siendo un manantial de música y de gozo, ahora es también una carga torpe para su oficio en palacio, su matrimonio.

Luego, mientras vela la convalecencia de Camila, tiene conciencia de ser arrastrado por un misterioso destino. Se siente enajenado de ella por el hecho de su casamiento predestinado, en el cual ninguno de los dos había dado su libre consentimiento. Por mucho que quiera a Camila, su amor ansía nada menos que el ideal de una pasión libre y recíproca. En cuanto a Camila, su desasosiego también está descrito indirectamente por la técnica que hemos visto, y que logra presentar el aturdimiento de esta joven, resucitada de una lucha con la muerte para hallarse despojada de familia y de hogar y casada con un desconocido. Da un paseo por el campo con su marido y se detiene para ver cortar café: «Las manos de las cortadoras... subían, bajaban, anudábanse enloquecidas como haciendo cosquillas al árbol, se separaban como desabrochándole la camisa» (cap. XXXIV). Los símiles que las manos palpitantes le sugieren, revelan preocupaciones de que acaso ella misma no se da cuenta claramente: estos gestos son con los que suponía que las manos de Miguel le iban a acariciar a ella. Al declinar el día un mozo le ofrece unos huevos, por si tenía hambre: «No; no me gustan crudos y me pueden hacer mal —contestó Camila—. Es que aquí, como me ve, me estoy levantando de la cama.» Los huevos simbolizan el acto conyugal; lo crudo sugiere la pasión no recíproca. De esta manera surrealista ella parece explicar para sí el singular aplazamiento que ha hecho Miguel de sus derechos matrimoniales, diciendo en efecto: «El sabe que sigo débil, que no lo deseo y que me podría dañar síquicamente». Responde el indio: «¡Pero ahora se va a alentar; ... a las mujeres, como a las flores, lo que les hace falta es riego; galana se va a poner con el casamiento! Camila bajó los

párpados ruborosa, sorprendida... pero antes miró a su marido y se desearon con la mirada, sellando el tácito acuerdo que entre los dos faltaba» (cap. XXXIV).

He aquí dos palabras que son el colmo de la novela: *se desearon.* Así como el dictamen de Ticher, «a la muerte únicamente se le puede oponer el amor», es la clave que resume el argumento, éste es el momento climático hacia el cual Cara de Angel ha estado forcejeando instintivamente a lo largo de su peregrinaje: de la más vil a la más pura expresión de la pasión, al florecimiento del amor conyugal.

Con esas dos palabras llegamos a la crux de la tensión dinámica, el momento en que Camila alcanza a corresponder el amor purificado del protagonista, punto igualmente crucial en el ciclo de la fertilidad, y a partir de este instante los acontecimientos narrativos van a desarrollarse como por su peso hasta la trágica e inevitable solución.

Durante su última entrevista con el presidente, encuentro ominoso, en el que el jefe finge confiarle una misión en el extranjero, Cara de Angel mira por la ventana y ve en una visión el mito quiché en donde el dios Tohil exige sacrificios humanos. Las tribus consienten: «Las tribus trajeron a su presencia los mejores cazadores, los de la cerbatana erecta, los de las hondas de pita siempre cargadas... "¡Como tú lo pides...!"» (cap. XXXVII). La visión subraya el paralelo entre el presidente y el dios cruel. Pero el paralelo entre su visión y la realidad se extiende hasta incluir el tema capital. Psicológicamente, la alucinación de Miguel se justifica por su hondo compromiso en la lucha fertilidad-destrucción. El inconsciente le presenta un cuadro alegórico que, si tuviera ecuanimidad para interpretarlo, le enteraría de la batalla en que está empeñado y le advertiría de su propia inmolación inminente. Así como él se encara con el presidente, en su visión quedan frente a frente dos contendientes míticos: el Tohil-presidente, cuyo único propósito es el de destruir, y los cazadores con sus cerbatanas erectas y sus hondas cargadas, que son los siempre fértiles órganos de la reproducción humana. Sin embargo, sospecha Miguel algún peligro, y, para escapar, piensa aprovecharse del viaje al extranjero. Una vez fuera del país se propone esconderse con Camila y vivir sosegadamente de su fortuna; y fijémonos bien en esto: no lleva el menor propósito de intrigar, ni agitar, ni hacer nada por su afligida patria.

Le es enteramente nueva esta idea de escaparse. Muy al principio de la novela expresó sobre el asunto un parecer muy distinto. Estuvo hablando con un leñador que lo había tomado por un ángel por su belleza física y el modo repentino en que se le había aparecido en el crepúsculo: «¡Un ángel... —el leñador no le desclavaba los ojos—, un

ángel... —se repetía—, un ángel!» (cap. IV). El primer instinto del campesino fue congraciarse con el «ángel», ostentando su resignación cristiana. Era pobre, explicó, pero conforme con su destino; no era como esos «que han aprendido a 'lér' [y] andan influenciados de cosas imposibles». Su mujer, por ejemplo, quisiera tener alas:

«—¿Conque tu mujer quisiera tener alas los domingos? —dijo el aparecido—. Tener alas, y pensar que al tenerlas le serían inútiles.

—Ansina, pue; bien que ella dice que las quisiera para irse a pasear...

—Para eso le bastan y le sobran los pies; por mucho que tuviera alas no se iría.

—De cierto que no..., porque la mujer es pájaro que no se aviene a vivir sin jaula» (cap. IV).

Aquí es evidente que Miguel no se interesa ni por las alas ni por volar, símbolos ambos de la libertad. He ahí la única vez en todo el libro donde el protagonista se acerca a hacer alguna declaración política. La libertad no vale nada, parece decir. ¿Por qué ansiar cosas imposibles como alas? Aun teniendo abierta la puerta de su jaula, la gente sólo se abrazaría a las rejas. Aunque la jaula de Miguel es más grande que la del indio, él también está enjaulado y la libertad no le hace falta. El y el leñador están de acuerdo en esto, como lo están las dos clases que representan. Se declara conforme el campesino para ganarse al «ángel»: es posible, piensa esperanzado, que lo recompense por su actitud cristiana transformándolo en rey. Se ve vestido de oro y carmesí, con corona y cetro. El «ángel» de Miguel es el presidente, pues, ¿no procura complacer al presidente para recibir su bonanza de oro y carmesí? He aquí el espíritu que hace posible la tiranía, el presentimiento que conduce a los hombres a esperar de arriba, del cielo o de los superiores, lo que el cielo no da y que conceden los hombres a un precio inaceptable: el de la libertad (4).

El último abrazo conyugal de Miguel y Camila se traza simultáneamente con el aleteo desesperado de un pollo perseguido en el patio por una criada. Alternando las frases que describen estos dos episodios, el fin de una vida, el comienzo de otra (5), Asturias ejemplifica tanto el ciclo perenne de nacimiento-muerte-renacimiento, como el paralelo existente entre las dos acciones. La acción del pollo puede sustituirse por la de Miguel, y viceversa, porque los momentos de la agonía en ciertos aspectos corresponde al éxtasis de la pasión.

---

(4) Asturias ha presentado esta esperanza perniciosa repetidas veces en sus novelas, y la denuncia su protagonista Sansur en *Los ojos de los enterrados*.

(5) Consideraciones de énfasis nos hacen suponer que Miguel, hijo, fue concebido en esta ocasión.

Por otra parte, si hoy el pollo moribundo representa a Miguel, es también una figura premonitoria de cómo será mañana: «El pollo dio contra el muro o el muro se le vino encima... Las dos cosas se le sentían en el corazón» (cap. XXXVIII). El favorito termina con confianza la primera etapa de su viaje, pero al llegar al puerto de embarcación lo detienen y lo golpean, mientras que otro asume su identidad y zarpa en su lugar. Como el pollo, Cara de Angel da contra un muro. Ha llegado a tener otros sentimientos sobre lo de tener alas y sobre la libertad: «Las lágrimas le cegaban. Habría querido romper las puertas, huir, correr, volar, pasar el mar, no ser el que se estaba quedando» (cap. XXXVIII).

El oficial que lo arresta es irónicamente el mismo Mayor Farfán, al que había salvado durante la enfermedad de Camila. El celo con que abofetea a su prisionero traiciona su propia abyección. Lo azuza el grito triunfante de Miguel: «¡Pegue, no se detenga, no tenga miedo; que para eso soy *hombre,* y el fuete es arma de *castrados!*» (capítulo XXXIX, el subrayado es mío). Este grito no es una pulla trivial, como se podría suponer. En este contexto lleva un significado muy concreto y apropiado. El remoque hiere a Farfán porque frecuenta rameras (figuras de la esterilidad para el propósito de esta novela) (6), y alcanza más allá de él, al presidente a quien representa. Si nos atenemos al plano de la lucha entre las fuerzas de fertilidad y de destrucción, este momento es, para Cara de Angel, su instante de triunfo, ya que en esta hora, habiéndose perpetuado por la concepción de su prole, él es la misma encarnación de las fuerzas vitales que frustran por último al presidente y lo hacen impotente. Por la mano de Farfán el tirano lo golpea compulsivamente; pero en vano, porque sus golpes topan en un poder mayor que él mismo. El tirano azota la irreprimible fuerza creadora de la naturaleza, y sus únicos instrumentos son la muerte y la destrucción. Cara de Angel ha cumplido su función metafísica; comunicando la vida ha vencido la muerte, de aquí la exultación inconsciente de su desafío (7).

Muere después de muchos años de tortura, y nunca se sabe qué fue de él, sino que se fue a Washington. Con el tiempo su hijo viene a reemplazarlo en el corazón de Camila. El día del bautismo, mientras el hijo recibe la vida sobrenatural, renace también la vida en la madre

(6) Véase la escena en el prostíbulo, donde ante el cadáver de una criatura las mujeres lloran al hijo que nunca tuvieron.

(7) Contra el reparo que Miguel nunca supo que tenía un hijo, contestamos que el conflicto fertilidad-destrucción ocurre en un nivel subconsciente; Miguel y el presidente representan fuerzas ciegas, como la «fuerza ciega» mencionada en el capítulo I por la que muere Parrales Sonriente. Cuando el presidente destruye a Miguel, habiéndole permitido (claro que sin pensarlo) comunicar la vida a su hijo, actúa al modo de la naturaleza, notoriamente despiadada para con el individuo pero cuán cuidadosa de la especie.

por primera vez desde la desaparición de su esposo. El montaje rural de este episodio nos ofrece un himno a la maternidad, a la fecundidad, a la cosecha de la vida humana, final apropiado a la idea dominante de la novela: «Los cenzontles se daban el pico... Las ovejas se entretenían en lamer las crías... Los potrancos correteaban en pos de las yeguas de mirada húmeda. Los terneros mugían con las fauces babeantes de dicha junto a las ubres llenas. Sin saber por qué, como si la vida renaciera en ella, al concluir el repique del bautizo apretó a su hijo contra su corazón» (cap. XL). Es de notar que el día en cuestión es un domingo de Pentecostés, antigua fiesta hebrea de la *cosecha.*

Si el lector se atiene a la dimensión política de la novela sin tratar de penetrar más en ella, se quedará con dos problemas esenciales por resolver. Primero, ¿cuál fue el crimen de Miguel que le mereció su castigo espantoso? ¿Casarse con la hija de un enemigo? Pero aun los acusados de amenazar la vida del presidente eran castigados por una muerte rutinaria y relativamente rápida, no por una premeditada tortura mental y física prolongada por años. Segundo, ¿a Miguel lo «redimió» al final el amor? Si lo redimió, ¿cómo?, ¿en qué manera? Sigue servil con el presidente e inútil para la patria. Si no lo redimió su amor, ¿puede justificarse estructuralmente la larga exposición de su aventura amorosa? Me parece que el autor dejó abiertas estas preguntas para mover al lector a buscar respuestas en otro nivel de interpretación.

La «redención» de Cara de Angel es una salvación metafísica, no moral. Es redimido por el amor, gracias al cual ha logrado una perspicacia, para él inaudita, de lo que es participar en la vida, desprendiéndose de su ensimismamiento estéril. Consiste su redención en moverse de una posición neutral en la que él se dejó usar para fines destructivos, hasta alinearse con las fuerzas de creación. El cambio es personal; es cuestión de actitud interior, pero compromete inevitablemente al presidente, porque, aun sin quererlo, Miguel empieza a actuar contra él. Su intención es salvar a Canales, a Farfán y a Camila, no es la de dañar al presidente; más bien sus actos son positivos; quería salvar estas vidas. Pero aunque no apunta al presidente, lo alcanza con el culatazo, porque la ley de éste es la de destruir, y cualquier acto positivo y creador tiene que disminuir y quitar potencia del campo negativo y destructor. Al desviarse moralmente del presidente, Miguel le resulta más amenazante que si se hubiera simplemente enemistado políticamente con él, quedando forzosamente en el mismo campo destructivo. De los dos hombres, el favorito se comporta con la mayor serenidad porque suya es la suma victoria.

La oposición del presidente se caracteriza por lo frenético de la derrota; de ahí el castigo fantástico que inflige a su vencedor, aunque está claro que conscientemente ninguno de los dos hombres comprende ni siquiera sospecha la índole de su antagonismo, el cual tiene su origen en la polaridad necesaria de la naturaleza.

En conclusión, podemos apreciar cuán apropiada fue la elección de una dictadura como escenario para *El señor presidente,* a pesar de que el tema no se relaciona intrínsecamente ni con lo político ni con lo social. Es que una dictadura proporciona un teatro inmejorable para la muerte planeada o el sacrificio ritual exigido de quien, como Miguel, hace el papel de héroe de la fertilidad y de la abundancia.—RICHARD J. CALLAN.

LAS CASI «PRIMERAS MEMORIAS» DE MANUEL SILVELA

Dije «gracias» nada más leer la primera copia del «diario» de Manuel Silvela. Años y años llevo trabajando entre «diarios»: fue primero anotación de lo que significa la música en los mejores —de Stendhal a Julien Green—; fue luego pasión por el tema en sí, polémica permanente, polémica de sacerdote, «teólogo pastoral», cuando veo cómo la pobreza de este género en nuestra literatura es un claro síntoma de dos realidades: los defectos de educación de la sensibilidad en la enseñanza media —la mala «redacción», la pobreza de matices en las cartas, la pereza típica del varón español para ellas— y la dureza de ese varón y la exaltación de esa dureza incluso como virtud. Hay como un inconsciente temor de afeminamiento y un olvido preparado de la típica ternura del varón, cuando precisamente en esa ternura está la defensa contra lo otro. Permanente, horrible falta de intimidad que viene, sin duda, de la falta de costumbre de lenguaje para expresarla.

Manuel Silvela Sangro era un muchacho de familia, de gran familia, claramente indicada por los apellidos; enfermo del corazón desde pequeño, «compensa» no su corazón de carne pero sí el otro con una entrega a todo lo que encuentra en torno de su vida. La primera condición de un «diario» verdadero es esa mezcla de la máxima intimidad con la máxima atención al mundo o, si se quiere, que esa atención reconcentrada hacia adentro llegue a ser costumbre en la mirada

de los ojos. Esa condición se cumple plenamente en el «diario» de Manuel Silvela comenzado en el Bachillerato, en la edad precisa de esa, primera pero temblorosa, casi madurez de la adolescencia. Muchacho de gran familia en los apellidos pero no creo, la verdad, que de fortuna muy importante: del «diario» se desprende que con un poco «más» estaría ya en esa opulencia que impide un sano, normal refinamiento. Manuel Silvela es auténtico dentro de su mundo porque hay esa realidad y ese regusto y paladeo de la austeridad voluntaria, escogida desde el gratuito refinamiento de la sensibilidad. Claro que en su época, la inmediatamente anterior al desarrollo, eso era más fácil y cosas que hoy son normales tenían todavía sabor de lujo que Silvela sabe convertir en gracia y en acontecimiento: el coche antes del 600; la caza antes de la moda de la «montería»; el pueblo de Castilla con su pan y con su vino antes de la emigración; el primer «enchufe» con los americanos antes de las «relaciones públicas»; el viaje al extranjero como auténtico y raro acontecimiento, tantas cosas que ya son historia.

El diario nos da meridianamente lo bueno y lo malo, mejor dicho, lo positivo y los peligros de una generación. Esa generación universitaria vive, desde un punto de vista religioso, una fe firmemente heredada y, al mismo tiempo, abierta. Desde la seguridad se abre. Dialoga en primer lugar con Ortega. Ortega ha vuelto a España, se canjea el esplendor que supone su vuelta con una aparente liberalización: habla el maestro en el Ateneo, funda el «Instituto de Humanidades», Marías aparece como cordial «repetidor» para la juventud, ya que rechazado del magisterio en la Universidad —Ruiz Giménez inició la rectificación del entuerto— hambrea el diálogo con ellos, diálogo que justifica el bello prólogo de Marías al libro. A muchos les parecerá excesiva esa pasión por Ortega: téngase en cuenta, primero, lo que significaba su presencia y su palabra, el tener todavía que defenderle de algunos burdos ataques eclesiásticos impulsados incluso por cierta jerarquía —estuvo cercano a ser incluido en el «Indice»—, y en el caso de Silvela hay, además, la posibilidad, por razones familiares, de oirle de cerca, de pasear con él. Madruga Silvela también en otra apertura de su religiosidad, apertura en la que yo he podido influir: la pasión por los temas religiosos de Rainer María Rilfe. Ahora bien: el defecto está en la misma seguridad porque no hay proporción entre la constante problemática sobre todos los temas —excepto el político, como luego recordaré— y la falta de verdadera problemática ante lo religioso. Es la fe «heredada», con el solo sobresalto de los problemas morales. Silvela se abre más al misterio humano, social, poético que al misterio *ut sic*, al religioso. Será también, claro está, culpa nuestra y yo leo con ternura pero no menos con remordimiento que Silvela ha oído

con muy cariñosa atención mis sermones de Semana Santa a través de Radio Madrid.

El «diario» puede ser el grande, el necesario refugio de un tema tan capital como el amoroso. Lo malo es que si se medita un poco en la gran historia de los grandes «diarios», vemos bastardearse el tema, o bien por excesivo afán de «cristalización» —Stendhal—, o bien —triste cosa— por ser refugio de la timidez —Amiel— o de la confesada desviación —Gide, el mismo Green.

Lo bonito —uso la palabra de lleno— en Silvela, lo que es casi un milagro desde un estricto punto de vista de género literario, es que la absoluta normalidad del Silvela adolescente, del Silvela joven, la casi permanente vecindad con los tópicos, está salvada desde la pasión, tan limpia, hasta el estilo, sencillo, vecino de la casi asepsia pero donde está decantada una vida de ensueño y de lectura. La verdad es que esa generación, tan rodeada de «seguridades», sólo podía ser noble, auténtica, arriesgándose a través de la aventura amorosa, aventura plena porque la limpieza de fondo es el «estar en forma» siempre. Enorme mérito tiene esto porque Silvela no se engaña: piensa desde el principio en que su «diario» será leído, vive realmente para ese «diario» y, sin embargo, el tono de fresca sinceridad, el estilo personalísimo, se mantiene siempre. A través de la relación amorosa, de su espera y de su realidad, se describe un mundo que tímidamente avanza hacia la libertad de hoy: delicioso, por ejemplo, el relato de un viaje —¡a Alcalá de Henares y en tren!— con las primeras «extranjeras», sueltas y serias a la vez, asombrando con sus canciones a los paletos en coche de tercera clase. Un mundo de «prelibertad», muy sometido aún a la fiesta, asomándose a las salidas nocturnas, rodeando al cuerpo como misterio. La medicina psicosomática enseña que enfermedades como la de Silvela —noticia continua en el inconsciente de juventud hacia la muerte— aguijonean más el eros: lo grande expresado en bonito es que ese eros en Silvela —que no conocía la gran renovación del lenguaje en teología— sea siempre «ágape», ternura de varón, delicadeza de varón, tentación resuelta en la gran caricia de la palabra, forma de rezar sin saberlo, purísimo, importante testimonio en ese mundo y en esos años.

Musicalmente, este «diario» es, sin más, sensacional. Mi permanente pasión por los «diarios» viene, desde luego, por sus «músicas», pues en todos los grandes, sin excepción, de Stendhal a Kafka, la música es no parte, sino esencia constitutiva. Y en la música podemos ver, puedo yo analizar mejor, la originalidad y la grandeza del «diario» de Manuel Silvela: la unión inseparable de la historia íntima, la del corazón, en su tiempo psicológico con la externa, la del mundo. Respecto a lo pri-

mero, el libro es la expresión en vida adolescente y joven de lo que tanto hemos predicado a jóvenes y adolescentes: que la música, a esa edad, es la única arquitectura del ensueño y que —con el deporte— es la gran defensa de una castidad positiva, la mejor preparación para «el afán de engendrar en Belleza». En lo segundo, la historia es perfecta y, para mí, la más bella recompensa de la política musical que impulsé desde la dirección del Conservatorio. Manuel Silvela pasa del Tschaikowsky en el Monumental al Bartok del Conservatorio, como cima y suma de la pasión «actual», al Stravinsky más humano: en el medio, Beethoven, como «constante»; Mozart, como redescubrimiento. ¡Ah, Dios mío, si hubiera siempre en la música española una minoría de auditores como Silvela, incapaces de separar la pasión de la modernidad, qué otro gallo nos cantaría!

El «diario» de Silvela se lee con afán: poco importa que muchos nombres estén en clave —¡hay tantos que lo están por las erratas, plaga abominable, irritante en este libro!—, aunque es verdad que los nombres sin clave —los de jóvenes de entonces sobre todo— contribuyen a ese afán, a esa pasión en la lectura. Conocemos, sí, la línea de la historia de esos años —1949 a 1958—, y, por conocerla, queremos recordar, revivir, lo que este notario lírico dice. Desde el comienzo, luego más, al aparecer ciertos nombres —de los que yo llamo «rebeldes subvencionados», hijos de papá, hasta otros hoy en el exilio—, nos impacienta una fecha: febrero de 1956, primera y violenta erupción de la Universidad, primer signo que creímos infalible como cambio de los tiempos. Hasta esa fecha yo fui director del Conservatorio, todavía enfrente de las facultades, y en esa fecha me asomaba a las verjas antañonas de mi despacho, no para ver, sino para sufrir y para protestar. Pues no, nada interesante nos dice Silvela. Es verdad que la fecha es ya posterior a su vida de estudiante, pero sólo inmediatamente posterior, y los amigos están en el lío; y en aquellos días una muy exigente minoría de estudiantes clamaba y se exponía. Nada, nada: el peligro hecho defecto está bien claro en Silvela; ese defecto de la despreocupación política, ese sentir como aventura sólo lo estrictamente personal, incluso un creer que de la charla apasionada a la *praxis* hay la distancia de lo limpio a lo manchado. Los temas pueden ser del «día siguiente», pero bien pudo Silvela ser generosamente zahorí. No peca de señoritismo, pero sí de lejanía.

Este «diario» quedará, y no sólo —ya sería importante— como testimonio de una época española, sino como estímulo para seguir en este género literario. El «diario», hoy, juega con cierta ventaja. Frente al descoyuntamiento del estilo, de los temas y del mismo lenguaje, el «diario» es la reconciliación con la sinceridad, con los grandes temas

y con el orden. Pasa algo parecido en la música con el mundo de la canción, especie de revancha popular del romanticismo. Claro que ahí está también el peligro de escapar, falseando el mismo mundo en que se vive. Si Manuel Silvela, que ha vivido un mundo relativamente tranquilo, que no es lector especial de los grandes «diarios», puede lograr que nos metamos en su celda, que habitemos su mundo, otro «diario» de hoy mismo con cosas mucho más herederas y abiertas —desde el viaje hasta la cárcel, pasando por el gran drama de la relación con los mayores— puede convertir el acontecimiento de Silvela en «género» y sacarnos de tantos atolladeros, de tantas crisis de la poesía y de la novela. Y, sin embargo, no sé; termino también titubeando con unas líneas que son casi página de «diario» escrito en viaje, en el «vacío» de un anónimo cuarto de hotel. Pienso si la pasión con que leemos este «diario» de Silvela no vendrá de que, antes de empezar, «sabemos» ya que está destinado a morir joven, que él lo va sabiendo —las pocas palabras para describir el reconocimiento médico que le excluye de la carrera diplomática son tañido de víspera para funeral—, y entonces sospechamos que, por eso, esta vida es distinta y, al serlo, tiene su impresionante estilo propio. La vecindad de la muerte da a los «diarios de guerra» una pasión especial: el afán de vivir redescubre, recrea, cada cosa. Aquí la muerte va muy dentro, como garra de fondo, ni alegre ni triste, pero cargada de poder, como un destino. Si de eso no se puede ser alumno —con fe sí se podría—, este «diario» no va a tener sucesor: será siempre tan actual y tan «antiguo» como el Rilke de la «muerte personal» que le dio sentido.—FEDERICO SOPEÑA IBÁÑEZ.

MALLEUS MALEFICARUM

Las brujas han regresado a la literatura, que, aunque siempre mantuvo ciertas tradiciones sabáticas, llevaba, al menos, medio siglo ocupándose preferentemente del «intimismo» primero y de la «cuestión social» después. La última novela gótica bien pudo ser el *Drácula* de Bram Stoker, publicada en 1897. Para entonces, el comunismo soplaba ya sobre el mundo como un vendaval, repartiendo castas consignas revolucionarias; ya no había tiempo para aterrarse con los sueños, porque la historia se convertía en un desafío concreto, medido en salarios y en batallones de infantería.

Pero ¿y después? El cine de los últimos años 20 y los primeros 30, entre el *fox-trot* y el tango platense, estremece a las gentes con su *Nosferatu* y su *Doctor Caligari*. Drácula, convertido en un conde romántico —antes era un hercúleo guerrero magyar, barbudo y jinete—, se inclina sobre los blancos cuellos de sus víctimas, entreabriendo su horrenda boca de súcubo irresistible. Poco a poco, el cine pasa del erotismo a la brujería. La estirpe del celuloide terrorífico se prolonga, ya sin calidad, en Frankestein y su corte de monstruos californianos (1), y renace, convertida en impulso literario egregio, en el cine de Bergman. Entonces, de pronto, la sombra del marqués de Sade empieza a recibir ovaciones universales y el mundo a descubrir que el marqués lo pudo ser todo menos tonto. Los psiquíatras —especialmente los psiquíatras americanos— coleccionan fichas pavorosas, con cuyos datos se habrían mantenido perpetuamente encendidas las hogueras medievales de los «autos de fe». Jorge Luis Borges, como jugando, como contando mentiras, historia la infamia y hace el inventario de las especies zoológicas fantásticas. Heimito von Doderer describe el aliento de los dragones que vuelan sobre los bosques de Viena, allí donde antaño se bailó el vals. Cansados de política, los novelistas leen y releen el *Doctor Faustus,* de Thomas Mann, para temblar descubriendo cómo se gana el genio a cambio de la sífilis. Como en las diabólicas farmacias de Praga y Toledo en el siglo XV, los tristes por penas de amor compran pócimas que todo lo remedian: la redoma del elixir de amor es ahora una pastilla de hormonas o una ampolla de colesterina.

Lo mismo que en el milenio, los flagelantes recorren el mundo en avión, predicando la virtud y anunciando la peste. El pastor Billy Graham pone en trance a un millón de «cruzados» londinentes y predica en las calles de Soho, entre hetairas y beodos; el padre Peyton agita el rosario como Pedro el Ermitaño ante las murallas de Jerusalén sin libertad. Se reimprimen los cuentos de Maupassant, de Sheridan Le Fanu, de Poe, de Hoffman. Se redactan tesis doctorales sobre Thomas de Quincey y la estética del asesinato. Alfred Hitchcock se hace millonario vendiendo espasmos medulares a la grey.

Primero a media voz y luego a gritos, se dice que están naciendo niños monstruosos por culpa de una droga mágica llamada «Talido-

---

(1) Véase, por ejemplo, DÍAZ PLAJA, Guillermo: *Los monstruos y otras literaturas*. Barcelona, 1967. Interesa añadir algo más. Los monstruos que, por ejemplo, se dedicó a disminuir racionalmente el padre Feijoo, eran monstruos «orgánicos», correctos dentro de la tradición mitológica. Pero ¿qué hay de los monstruos «mecánicos»? Persiguiendo la tradición cabalística, uno descubre, por ejemplo, que el fantástico *golem* (que sirve para que Borges y Alvaro Cunqueiro se diviertan) está detrás, por supuesto, del *puzzle* de Frankestein, pero también en el fondo de los computadores electrónicos.

mida», como se decía en la Edad Media que nacían con cabeza de cerdo o patas de gallina. Y muchas mujeres no dan a luz nada, salvo cosillas pavorosas, como los *Elben,* hijos de Belcebú, alucinantemente sucios (2). En las fiestas de sociedad, en la alta Europa capitalistona, en lugar de ofrecer a los invitados, como hace unos años, un concierto de violín, se les ofrece la actuación de un auténtica *troupe* de brujos *vudú* (3). La UNESCO descubre que no hay periódico sin horóscopo. Siempre hay un individuo, en cualquier lugar del mundo, que ha inventado «una cosa para curar el cáncer», y al que escribe miles de cartas una humanidad quejumbrosa y aterrada. Los asesinos fotografían a sus víctimas en posturas lúbricas, y, con asombrosa periodicidad, los profetas aseguran que el fin del mundo acontecerá el domingo que viene, ignorando, además, que es cierto.

Con el dedo nervioso sobre el botón, los hombres importantes nos dicen lo mismo cada mañana desde el diario que adereza nuestro café con leche. Aldous Huxley abre las puertas del secreto con sus experiencias de la *mexcalina,* y desde entonces millones de personas cabalgan hacia el infinito, al atardecer, sobre un terroncillo de azúcar impregnado de LSD. En las universidades de Occidente se analizan las prácticas del *zen* japonés, las técnicas terapéuticas de los hechiceros africanos y los ritos nupciales de los aztecas. Las colegialas buscan un momento de éxtasis con un pellizco de *purple hearth,* y los ancianos, sigilosamente, van a un club nocturno donde una bellísima muchacha desnuda lleva a cabo experimentos hipnóticos. Cuando llega el verano, comadres nórdicas de aspecto ascético envenenan a sus amantes latinos. Efebos con antifaz sirven la copa de Ganimedes en los banquetes de Mr. Profumo, y alguien denuncia un hecho de antropofagia en una playa cosmopolita. En las noches claras vemos volando en el firmamento *objetos no identificados* y se nos dice que aquí, allí, en todas partes, existen tenebrosas conspiraciones al servicio del mal (4). Los filósofos y los sociólogos nos dicen que hay una fuerza oscura actuando sobre las decisiones del mundo y llevándonos, inevitablemente, a una horrenda catástrofe.

---

(2) Los alemanes llamaban *Elben* a unos fantásticos y repugnantes seres vivos, con forma de gusano o de reptil, que nacían del monstruoso matrimonio entre las brujas y los súcubos. Hubo, incluso en el siglo XVI, largas explicaciones teológicas para estudiar la fecundidad del diablo y el éxito genético de sus coyundas. Véase, por ejemplo, *Demonologie, inform of a Dialogue,* James VI, Edimburgo, 1597. Algún comentario interesante en TREVOR ROPER, Hugh: «Witches and Witchcraft», en *Encounter,* mayo 1967, Londres. (Un ensayo breve y curioso en el que se comete la, por lo menos, descortesía de no citar a CARO BAROJA, Julio: *Las brujas y su mundo.* Madrid, 1966.)

(3) Este ejemplo no es un invento; está extraído de un anuncio publicado en *The Times,* de Londres.

(4) Véase MELLIZO, Felipe: «El complot. Apuntes para una teoría de la historia», en *Nueva Etapa,* El Escorial, mayo 1967.

Y tenemos miedo. Pero cuando los hombres tienen miedo no pueden evitar la exacerbación de la sexualidad. Encerrados, por culpa de la peste, en una fortaleza, cuentan las historias del *Decamerón*. Hombres y mujeres, lívidos, se lanzan a un abrazo húmedo y tibio, como buscando un refugio contra los bombardeos. Mientras, el maniqueísmo político al uso reparte en todas las latitudes la misma consigna: «Cazadlos donde los encontréis; están ocultos en cada pueblo, en cada libro, en cada cine: son el enemigo.» Y casi en el mismo tono que el *Malleus Maleficarum* de los teólogos Sprenger y Krämer, que abrió la caza de brujas a fines del siglo XV, folletos y artículos nos dan las pistas necesarias para descubrir la amenaza y castigarla en el acto. Los trípticos de El Bosco, con su maligna carnalidad teratológica, sugieren más monografías que los castos puñetazos geniales de Picasso sobre los lienzos. Como dice el psicólogo británico Elder, *hemos nacido locos, y adquirido conciencia moral después, gracias a la razón; pero entonces nos volvemos estúpidos y desgraciados. Entonces, morimos*. El único recurso para no morir es retornar a la locura, que se adquiere fácilmente bebiendo ginebra con hielo mientras, en la penumbra, una chica empapada en sudor frío hace *striptease* sobre un fondo de tambores. La «mujer mala» —la hermosa «Mujer-Gato» de *Batman*, la corte de muchachas peligrosas que asedian a James Bond— es la rival amante del héroe, como la romántica Milady de Alejandro Dumas: íncubos que acechan la soledad vespertina de D'Artagnan. Son, además, comunistas, para terminar de arreglar las cosas. El diablo sabe muy bien que Aquiles no tenía el punto vulnerable en el talón, sino un poco más arriba. Ahí vienen a herirnos los dardos agudos que nos lanzan las revistas ilustradas, las modas sutiles de Carnaby Street, la guapísima rubia con pantalones de vaquero que detiene nuestro automóvil con su dedo pulgar, pidiendo amable posada en los cruces de todas las autopistas de Europa.

Hay 5.000 pitonisas y magos en París, otros tantos en Londres, más del doble en Nueva York y en Buenos Aires (¿cuántos, por cierto, en las ciudades españolas?). Abayacoon, profeta del nuevo mundo; Madame Jeanette, *natural clairvoyant;* Bhagawan Soaham, palmista y astrólogo; Isis, Adastra, Alezeia, Vesta, Artemis, Ana Rosa, anuncian sus estancias en hoteles lujosos con meses de anticipación, y una multitud de hombres y mujeres asustados y ricos acuden a las extrañas consultas para ver su vida —y a veces su muerte— en una bola de cristal o en un puñado de arena (5).

---

(5) Véase De Givry, Grillot: *Le Musée des Sorciers, Mages et Alchimistes*. París, 1967.

Ernesto de Martino descubre la atroz vigencia del «tarantulismo» y el espanto, en la segunda mitad del siglo XX, de las mujeres ante las culebras, el espectáculo alucinante de la turba —la «multitud turbada» de San Agustín— en torno al epiléptico o el frenético retorciéndose en el suelo (6). Tras las huellas de Mircea Elíade, historiadores y sociólogos penetran otra vez en el secreto de los alquimistas, los mineros, los herreros, los yerbólogos, los ensalmadores y los chamanes (7). La naturaleza se presenta en los prospectos de las agencias de viajes absolutamente erotizada: «Visite las playas mediterráneas: *Sun, Sand and Sex.*» Los laboratorios sirven cada día de templo a bodas absurdas y enloquecedoras. Los «dadaístas» celebraron algunas exposiciones en urinarios públicos, pero ahora se llega a más: en Estocolmo se entraba el año pasado a una exhibición de pintura por un pasadizo que simulaba ser un útero (8). Los *hippies* de San Francisco ofician «misas negras», y los editores hacen su agosto con la *Historia de la tortura* o *La flagelación y el placer.*

¿Cómo habría sido posible que los literatos no sintiesen la tentación de mirarse en este oscuro espejo? Historiadores, ensayistas y filólogos desentierran de pronto los viejos temas. Pero son los narradores y los dramaturgos quienes se lanzan sobre ellos vorazmente y los exprimen, los extienden, los hipertrofian y, por último, los abandonan en búsqueda de la nueva tentación.

A la novela «de costumbres» siguió la novela «psicológica», y a ésta, otra vez, la «de costumbres», llamada «social» o «testimonial». Las preguerras abonan la literatura intimista, y las posguerras, la literatura social. Entre medias, algunos se ocupan del lenguaje; algunos, del paisaje; algunos, de la historia. Unos pocos, los elegidos, rompen el molde, se salen del ciclo y escriben como Joyce o Kafka, como Mann o Wassermann (9). Una horda interminable de escritores sin genio sigue a cada «cabeza de serie», hasta que algo nuevo aparece y barre los hábitos gastados y la costumbre mercantil de los editores.

Que la novelística mundial va a volver, está volviendo, al intimismo, ya lo sabe mucha gente. Que va a volver a los relatos fantásticos de calidad, es inevitable, después de la inundación barata de la

---

(6) *La terre du remords* (trad. del italiano). París, 1967.

(7) Véanse LAÍN ENTRALGO, Pedro: *La curación por la palabra,* Madrid, 1956. ELIADE, Mircea: *Herreros y alquimistas,* Madrid, 1959. DEE, John: «Monas Hieroglyphica (Amberes, 1564)», en la revista *Ambix,* Londres, junio-octubre 1964.

(8) Véase *International Times,* Londres, noviembre 1966. Se publica una fotografía de la sala de exposiciones que simula una mujer tendida.

(9) Los jóvenes novelistas españoles, a pesar de su grave preocupación político-social, contestan siempre el mismo nombre cuando se les pregunta quién es su novelista favorito: Jakob Wassermann. Y de la producción de este escritor, una novela en especial: *El hombrecillo de los gansos.*

«ciencia-ficción», que ya empieza a no ser tan barata. Que va a volver a las historias terroríficas y a los cuentos mágico-religiosos, es todavía una profecía difícil, pero evidente, si se detiene uno a considerar los síntomas. Los años 70 presenciarán un chaparrón de novelas metafísicas y satánicas, un retorno a los argumentos tenebrosos, sin romanticismo, de las crónicas del Medievo.

El *cansancio de la forma* sería la razón técnica de este retorno. Pero hay, además, una razón moral y una razón psicológica. ¿Qué momento mejor que éste para entornar cánticos al iluminismo? Porque el miedo y el amor carnal, juntos, desembocan inevitablemente en el exceso teológico. En los escaparates de las grandes librerías se exhiben al mismo tiempo el *Kempis* y el *Kamasutra*. El *Corán* tiene tanto éxito comercial como las *Memorias de Casanova*. La *Biblia* se vende tanto como *Playboy*. El escritor se encuentra en la calle, mezclados, los temas abyectos y los temas sagrados, sin que le sea posible separar unos de otros. Los agnósticos se aburren porque el mundo está perfectamente explicado dentro de cualquier esquema racional. Las soluciones políticas actuales son soluciones mecánicas, exactas: se miden en tantos por ciento y en kilovatios/hora. Es todo demasiado sencillo y demasiado pulcro para dejar al hombre tranquilo. Nadie se alarma por descubrir que padece el «complejo de Edipo», porque está descrito en los tratados lo mismo que si se tratase de la disentería. Lo malo que tiene el progreso de la ciencia y de la técnica es que sus resultados son palpables, no dejan resquicio al error ni a la esperanza: todo está previsto. Pero esto, que parece consumar todos los sueños viejísimos del hombre, no basta. Todavía no nos ha explicado nadie por qué se muere el niño apestado de Albert Camus, ni por qué, a veces, rechinan las puertas de nuestra casa en la oscuridad del insomnio. A esos clavos ardientes se aferra la necesidad de misterio de la condición humana.

Por eso, como ha visto agudamente el abate Charles Moeller, el mundo presencia una vuelta a la emoción religiosa. Para los que se creen ortodoxos a machamartillo, esta afirmación puede parecer grotesca. Pero la religiosidad, esencialmente, es la búsqueda de explicaciones sobre *las cosas de la vida* en función *de las cosas que no son de la vida*. El *otro mundo* es la base. El filósofo del siglo XX sólo es Heidegger, por ejemplo, en apariencia; de verdad, es Platón, medio panteísta, medio soñador, medio atleta, medio poeta, medio espiritista. La religiosidad, en sus formas confesionales dignas, vive en estos momentos una época cenital: un *breve* pontificio o una oración del gran lama son noticias tan populares como una nueva victoria de Cassius Clay. Pero el renacimiento de la religiosidad se ad-

vierte, especialmente, en las actitudes extravagantes de los hombres ante las hechicerías, como en cualquier otra época dudosa de la historia. El hipnotismo, las drogas, las sociedades secretas, los conjuros y los aquelarres burgueses del *Saturday night* son esfuerzos patéticos del *homo faber* por entrar en contacto con el misterio. El frío y ambicioso hombre de negocios que llama de tú a los funcionarios del Mercado Común y dicta en tres idiomas a su secretaria, se encierra cada mañana unos minutos en el silencio y se mira el ombligo, como Buda, siguiendo los consejos de su manual de *yoga.*

Ante el grito irritado de los marxistas, que lanzan sobre el mundo su anatema: «Alienación, eso es alienación, no hagáis caso», los escritores comienzan desde más adentro su aventura. Construyendo, por ahora, una teología al revés: la búsqueda de la fascinante palabra de Lucifer. Pero es así como empiezan todas las teologías.—FELIPE MELLIZO.

BAROJA, LOS INGLESES Y ALBERICH

La primera vez que leí el nombre de José Alberich fue en las páginas, siempre interesantes, de *Insula,* firmando un artículo sobre el Tenorio (1). Era un trabajo excelente, renovador, que decía muchas cosas y sugería muchas más. Se trataba, en resumen, de justificar el asombroso éxito popular de esta obra por su coincidencia con una serie de actitudes vitales típicamente españolas ante el amor, perceptibles todavía en nuestra realidad social cotidiana. Esta fue, para nosotros, la revelación de un nuevo crítico literario español: joven (sin duda alguna) y evidentemente prometedor. Bastó con este artículo, pues nada más sabíamos de él. Para aumentar el enigma, una errata nos impedía conocer con certerza su verdadero nombre.

Todo esto viene a cuento de que ahora nos ha llegado el que (suponemos) es el primer libro de José Alberich: *Los ingleses y otros temas de Pío Baroja* (2), en la interesante colección que edita Alfaguara. Quedan así aclarados varios extremos: Su nombre, edad (treinta y ocho años) y ocupación (profesor de español en la Universidad inglesa de Exeter). Permítasenos la pequeña vanidad de decir que

(1) JOSÉ ALBERICH: «Sobre la popularidad del Tenorio», en *Insula* núm. 204, noviembre de 1963.

(2) JOSÉ ALBERICH: *Los ingleses y otros temas de Pío Baroja,* col. «Hombres, Hechos e Ideas», ed. Alfaguara, Madrid-Barcelona, 1966.

queda, sobre todo, confirmada nuestra impresión inicial: Tenemos en Alberich a un nuevo y excelente crítico al que habrá que exigirle mucho, pues muchas son las posibilidades que muestra.

La obra que ahora comentamos rebasa con mucho, en amplitud e importancia, lo que en el título nos ofrece. En efecto, el estudio de la visión de los ingleses que tuvo Pío Baroja no pasa de ser una de esas pequeñeces no exentas de interés que tanto abundan en los trabajos académicos. Pero el libro nos da mucho más. Ante todo, una excelente caracterización de Baroja y de su modo novelesco en dos ensayos que se corresponden, aproximadamente, con la tradicional dicotomía de la obra literaria (fondo-forma), tan criticada hoy, pero de la que es tan difícil prescindir por completo (3).

Alberich estudia la visión del mundo propia del novelista en un primer ensayo: «Baroja: agnosticismo y vitalismo.» Estas son sus conclusiones fundamentales: El escritor vasco fue un «agnóstico consecuente, seguro, sereno, sin la menor querencia religiosa». Su agnosticismo no es sólo religioso: se extiende también a lo político, social, filosófico y hasta artístico. No cree en sociología, política ni progreso humano. En arte, quiere mantenerse en estrecho contacto con la vida, captar la realidad como tal realidad; pero cree que lo esencial de la novela es, sencillamente, divertir al lector mediante la narración, con independencia de las ideas que en ella se reflejen. Exalta la vida auténtica, natural (como Clarín) y la sentimentalidad. En resumen, «trató oscuramente de reorganizar su jerarquía de valores dentro de los límites de ese agnosticismo, sin intentar forzarlos con ninguna metafísica», y se quedó en lo natural, lo espontáneo.

Tan importante como éste es el estudio del estilo del escritor, tan engañoso en su aparente simplicidad. Subraya Alberich con acierto que esta sencillez es un punto de llegada, alcanzado voluntariamente y con esfuerzo, no una cualidad espontánea. En sus primeras obras, Baroja está cerca del modernismo y la retórica barata.

No se lanza Alberich, con muy buen criterio, por los caminos de la estilística más detallista, sino que explica el estilo de Baroja como una consecuencia necesaria de su peculiar cosmovisión, y traza, con sensiblidad y acierto, sus grandes líneas caracterizadoras: Lo simboliza en el acordeón, por cuanto supone de desconfianza de la retórica solemne y busca de amenidad. Lo que pretende es un estilo que no se note, trasparente como el cristal. «Es el más drástico de sus contemporáneos en apartarse de lo convencional libresco y acercarse a la lengua hablada», a la estructura de la narración verbal,

(3) Véase René Wellek: «Concepts of Form and Structure in Twentieth Century Criticism», incluido en el volumen *Concepts of Criticism*, Yale University Press, New Haven, 1963, pp. 54-67.

incluso, salvo en las largas descripciones de paisajes que atestiguan su filiación noventayochista. Busca registrar su pensamiento con la máxima agilidad y rapidez, en forma nerviosa y fragmentaria. Tiende a un estilo «puramente legible, no audible», con lo que esto supone de insensibilidad para los valores musicales. Es sobrio en lo sentimental y cree en la enorme eficacia narrativa de los detalles bien elegidos y significativos.

Alberich llega a esta formulación precisa: «Baroja es, como Stendhal, un narrador-moralista, no un esteta-descriptor.» En su sistema narrativo, las transiciones son bruscas. En eso reside su peculiar atractivo: «El proceso creador se desarrolla a nuestra vista, sin trampa ni cartón.» Sin elaboraciones rebuscadas, diríamos nosotros, ni afeites que se interpongan entre el narrador y su oyente-lector. De ahí también el tono seco y vibrante, como en Stendhal.

A estos dos trabajos sigue en importancia otro sobre «Baroja y la novela de aventuras inglesa». Volvemos a insistir en que el interés supera muchísimo a lo que promete su título. No se trata en absoluto, como podríamos suponer, de un puro recuento erudito de «influencias»; personajes, ambientes, estructuras novelescas... El tema de la aventura, de la acción, es esencial en Baroja, y estudiándolo llega Alberich a una caracterización general verdaderamente sugestiva: Baroja es un contemplador; por eso, en sus novelas, las figuras que representan este tipo humano están pintadas con indulgencia y simpatía. Pero su ideal es el aventurero, el hombre de acción. El fracaso de esa acción le llevará a la tristeza agridulce, a la contemplación filosófica, al estoicismo. Guiados por su peculiar temperamento, a la vez que influido por una serie de autores ingleses, Baroja cultiva un tipo de novela de aventuras que no está reñida con el realismo ni con la verosimilitud.

Baroja prefiere —concluye Alberich— la novela «abierta», de «argumento disperso», cuyos dos únicos ingredientes son el individuo y el destino. No hace falta que subrayemos nosotros lo que esta postura supone de oposición a tanto realismo español chato y monótono, así como de modernidad, de paralelismo con los más nobles intentos de renovación de la novela contemporánea, desde Virginia Woolf hasta Julio Cortázar.

En otros ensayos de tema más limitado demuestra también Alberich su penetración crítica: No se limita a hacer un recuento de «la biblioteca de Baroja» en Vera del Bidasoa, sino que clasifica el contenido y aclara su significado. Es interesante saber que apreciaba una serie de libros religiosos: el *Nuevo Testamento, Miguel de Molinos, San Francisco de Sales*... No podemos resistir la tenta-

ción de registrar el detalle inefable, típicamente barojiano, de que, entre otros documentos, guardaba «una hojita con normas de Acción Católica sobre trajes de baño».

Analiza también el tema que, con cierta injusticia, ha subido al título del libro: la actitud de Baroja ante los ingleses. Admira en ellos una serie de virtudes: son enérgicos, prácticos, activos. Los contrapone al español de su tiempo, abúlico y sin ideales. Pero no le gustan los frutos que obtiene ese esfuerzo (poder económico, estabilidad política, bienestar material) porque traen consigo también masificación, mediocridad, aburrimiento.

Baroja se adhiere con entusiasmo a lo nórdico frente a lo meridional o latino (grupo en el que, naturalmente, está incluido lo español). Porque esto (resume brillantemente Alberich) rima con su sensibilidad: quiere un arte moral y sentimental, humorístico y aventurero, no formal ni retórico.

En Shakespeare aprecia sobre todo (4) una cualidad no muy frefuentemente destacada: la alegría. Es curioso (añadamos nosotros) que en esto coincide exactamente con una figura tan dispar como Eugenio d'Ors.

En resumen, tenemos aquí un excelente conjunto de ensayos sobre Baroja, autor que merece ser mucho más estudiado de lo que ha sido hasta ahora, debido —creemos— a la complejidad de su carácter y la extensión de su obra. En el libro de Alberich destacan la profundidad, la precisión conceptual y expositiva, la brillantez de la forma. Después de éste se pueden esperar excelentes trabajos de Alberich, ya sea de literatura española (como personalmente desearíamos) o de literatura comparada hispano-inglesa. En el actual momento de la crítica literaria española es una satisfacción poder elogiar tan rotunda y sinceramente a un nuevo crítico.—Andrés Amorós.

PRIMERA CRONICA DEL TEATRO DE LAIN

Cinco obras constituyen *hasta ahora* el bagaje teatral de este inesperado dramaturgo que es Pedro Laín Entralgo. Y subrayo ese *hasta ahora* porque, muy probablemente, dicho quehacer dramático se habrá enriquecido, cuando las presentes líneas se publiquen, con algún título nuevo o con varios títulos nuevos: tal es el impulso y la tena-

(4) En *Juventud, egolatría.*

cidad que se adivinan tras el modesto, casi tímido, comentario: «Escribo en los veranos», con que Laín se refiere a su nueva tarea de dramaturgo.

De esas cinco obras, dos han sido estrenadas: *Entre nosotros* y *Cuando se espera*. La primera, en el teatro Windsor de Barcelona, en marzo de 1966; la segunda, en el teatro Reina Victoria de Madrid, en abril de 1967. En cuanto a las tres que permanecen inéditas, sus títulos son los siguientes: *Las voces y las máscaras, Judit 44* y *Tan sólo hombres*.

¿Cómo es este teatro de Laín? Presupongo en el lector una abierta curiosidad por saberlo. Es tan acusada la personalidad de Laín en el pensamiento español contemporáneo —y en la vida cultural española—, que difícilmente podría pasar desapercibida, o carente de expectación, su imprevista vocación de dramaturgo (digo «imprevista» y no «tardía» porque en literatura nunca es tarde si la obra es buena). Cierto que el teatro no estaba ausente en el conjunto de preocupaciones de Laín. En sus estudios históricos, filosóficos y literarios, henchidos de un excepcional saber humanístico, nuestro autor ha dejado constancia de un conocimiento muy rico y profundo de la obra dramática de algunos autores (Sartre, Camus), como también de determinadas cuestiones de capital importancia para el entendimiento del drama: por ejemplo, recuerdo un ensayo titulado «La acción catártica de la tragedia», que es una de las mejores interpretaciones que hasta aquí —y desde aquí— se han dado de la *Poética* de Aristóteles. Semanalmente, desde hace unos años, Laín ha venido ofreciendo, en su sección de *La Gaceta Ilustrada*, una información veraz, rigurosa, mesurada, de la actualidad de nuestros escenarios.

Ahora bien, nada hacía suponer que el teatro fuese para Laín otra cosa que una materia más de estudio y meditación. Y he aquí que, de improviso, Laín se lanza al terreno de la creación dramática. Ha elegido este vehículo expresivo como *extensión* —según sus propias palabras—, siguiendo así la huella de una serie de pensadores que han necesitado proyectarse en los escenarios y tratar de dar silueta, cuerpo, voz, a su particular concepción del hombre y del mundo. Pero al mismo tiempo yo añadiría que el teatro —el teatro español de hoy— ha elegido a Laín como dramaturgo. La obligación de escribir un artículo semanal acerca de nuestros escenarios ha debido de mostrar a Laín, bien claramente, hasta dónde llega la trivialidad del teatro español y hasta dónde la necesidad de que en éste se escuchen voces serias, graves —y la de Laín podría ser una de ellas, y de las más oportunas—, que restituyan a nuestro arte dramático su tan a menudo perdida dimensión intelectual. Estoy seguro de que esa ne-

cesidad ha significado un poderoso estímulo para nuestro autor, o, cuando menos, un elemento catalizador muy fuerte.

Pero nos preguntábamos cómo era, cómo es, el teatro de Laín. Responderemos, en primer lugar, que *Entre nosotros* y *Cuando se espera* no dan idea de lo que este teatro es. A requerimiento mío, el autor ha tenido la amabilidad de prestarme una copia de sus obras todavía inéditas, y puedo decir que éstas son, con mucho, superiores a las estrenadas, particularmente *Las voces y las máscaras* y *Judit 44*. De ahí, pues, que tengamos más en cuenta esta producción inédita al formular nuestra respuesta. Esa respuesta, muy esquemática, se podría enunciar de modo inmediato así: este teatro es *una exploración en el problema de la convivencia*, y, por consiguiente, se apoya en una sólida concepción moral del hombre y de las relaciones humanas.

Un problema de convivencia, enfocado desde un punto de vista moral y psicológico, es el que se plantea en *Las voces y las máscaras*, al mostrársenos en este drama —de bella resonancia unamuniana— la dualidad entre lo que somos para nosotros mismos y lo que somos en nuestra relación con los otros. De un problema de convivencia, en el doble plano de la relación amorosa y la relación política, se nos habla en *Judit 44*, cuya acción transcurre en Francia durante la ocupación nazi. Problema de convivencia —de convivencia social, política— es el que se ventila en *Cuando se espera* y, con mayor verismo y profundidad, en *Tan sólo hombres*. Por último, el problema de la convivencia es abiertamente el tema de la historia de un grupo de espeleólogos que están trabajando en unas excavaciones en Mesopotamia. Este drama se titula *Entre nosotros*. Ciertamente, en cada una de estas obras se podrán advertir otros muchos y muy incitantes problemas, todos ellos de la mejor estirpe humanista. Por ejemplo, el problema de la esperanza, explícitamente declarado en *Cuando se espera*. Ahora bien, si quisiéramos encontrar un denominador común en la obra dramática de Laín —y ello es posible—, el problema de la convivencia se convertiría inmediatamente en un centro neurálgico, y los demás conflictos, en espontáneas ramificaciones de éste. Hemos hablado de «la esperanza»; pues bien, siguiendo con el mismo ejemplo, podríamos añadir que este concepto, tal como se expresa en el teatro de nuestro autor, no nos mostraría toda su riqueza, todo su íntimo y radical sentido, si no tuviéramos bien en cuenta su conexión profunda con el problema de la convivencia entre los hombres. E incluso en algún momento se convierte en un complemento de ésta, dejando de ser una esperanza más o menos

abstracta y encauzándose en una vertiente muy concreta: la esperanza de la convivencia, de un humano convivir.

Es obligado citar un drama de Jean Paul Sartre: *Huis clos.* Se recordará que en esta obra Sartre llegaba a una estremecedora conclusión: «el infierno son los demás». Laín parece situarse críticamente frente a esta conclusión y frente a este planteamiento. Lo hace desde un punto de vista cristiano, que no excluye una visión racionalizada, intelectual, del problema. Como si esta conclusión sartriana fuese una sacudida eléctrica, Laín busca afanosamente *otro* planteamiento que desemboque en *otras* conclusiones. Persuadido de que una convivencia verdaderamente humana es *posible* y *necesaria,* Laín se lanza hasta la raíz misma del conflicto. No puede extrañarnos. Sabido es que detrás de su prosa ecuánime, mesurada, cuajada de interrogaciones y de respuestas tímidamente enunciadas, Laín ha sido capaz de las más audaces aventuras de pensamiento.

No se busque en el teatro de Laín, sin embargo, un planteamiento discursivo del problema. Este se encontrará en *La espera y la esperanza,* en *Teoría y realidad del otro...* En su teatro hay que buscar —como en todo buen teatro— ejemplos vivos. Y lo son, en grado notable, los personajes de *Las voces y las máscaras* y de *Judit 44.*

Es hermosa y desgarrada la historia de Judit Bloch y el general Arnold von Gudden, cuyo amor no puede liberarles en un mundo abatido y desolado. Por un momento, parece como si esta historia se volviera contra el propio autor: en una situación como la que aquí se refleja, la convivencia es imposible. Pero es claro que esa situación constituye el resultado de una realidad más amplia, de un gran atentado contra la libertad, contra la dignidad humana: el nazismo. Y es ese gran atentado lo que se condena abiertamente en el drama.

Sin que deje de quedar resaltado su aspecto individual, subjetivo, el tema de la convivencia alcanza un plano general —social, político— en *Judit 44, Cuando se espera, Tan sólo hombres.* Por el contrario, *Las voces y las máscaras* se refiere muy específicamente a ese aspecto individual: a las inmediatas relaciones entre individuos. Es el mejor drama de Laín. Hablaré de él con mayor detalle.

Una situación imprevista —una fuerte tormenta— reúne en un albergue de carretera a varios hombres y mujeres, que se ven obligados —ante los destrozos ocasionados por el temporal— a interrumpir momentáneamente su viaje. Es de noche, y el albergue se ha quedado sin luz, de forma que los personajes *no pueden verse.* Son cinco en total, todos viajan solos y no se conocían. Sus nombres: Ana, Lucía, Alberto, Carlos, Jorge. Uno de ellos, Alberto Legrand, un composi-

tor muy conocido, les propone, tras las mutuas presentaciones: «Bien, ya estamos presentados. Según las reglas de la cortesía, ya podemos convivir. Pero ¿cómo hacerlo en esta impenetrable oscuridad? ¿Convirtiendo nuestra incipiente relación en un juego de la gallina ciega? Una idea muy poco original y nada brillante: me atrevo a proponerles que llenemos este oscuro vacío en que estamos sumergidos contándonos lo más notable de nuestras vidas.»

De esta manera, como si fuera un juego, arranca el drama. El espectador puede entrar inmediatamente en situación. Como si fuera un juego, decíamos, pero es bien claro que en estas palabras de Alberto se advierte un *leitmotiv* que va a dar amplia significación a la escena: se trata de «convivir» en una «impenetrable oscuridad». ¿Cómo van a hacerlo estos personajes? Por de pronto, y con excepción de Alberto, todos han ido presentándose con nombres supuestos. Carlos dice llamarse Alejandro; Jorge, Ulises; Ana, Sara; Lucía, Leda. Al aceptar la invitación de Alberto, ¿van a inventar también «lo más notable» de sus vidas? Sí... y no. En su misma invención, en la imagen falsa que dan de sí mismos, hay una íntima, radical veracidad: no dicen lo que son en su vida cotidiana, pero sí la que son en lo más profundo de su espíritu y, sobre todo, lo que quisieran ser en su vida real.

Esta singular camaradería, creada sobre tales supuestos, ¿podría continuar más allá de esta situación momentánea? Alberto Legrand propone que sea así, y los demás aceptan. Volverán a encontrarse. Y la escena en que esto ocurre, en casa de Alberto, es espléndida, sin duda una de las mejores de todo el teatro de Laín. Ahora ya pueden verse los personajes entre sí, y la «imagen» que cada uno ha creado de sí mismo entra en colisión con su «imagen real». ¿Cuál de las dos es más real? ¿La vivida cotidianamente? ¿La inventada aquella noche, y sobre la cual cada uno proyectó una verdad íntima y esencial? Sea más real la primera, o sea más real la segunda, un hecho resulta indudable: son incompatibles, y finalmente se impondrá la primera de ellas. Lo que significa —dicho de otro modo— que este experimento de Alberto Legrand termina fracasando.

Ahorro detalles anecdóticos y me limito a este sumario-esquema, en la seguridad de que el lector tendrá suficiente con lo dicho para convenir en estos dos puntos: 1) nos encontramos ante una nueva visión de un tema ya tradicional en el teatro europeo: el de «la personalidad», que tan grato fue a Pirandello y Unamuno; 2) se trata de una visión nueva, porque éste no queda limitado en las fronteras del individuo, sino que sobrepasa éstas para situarse en una problemática donde no cuenta solamente el «yo», donde el «yo» apa-

rece ensamblado en una relación esencial con «otros», y solamente en su relación con los «otros» puede reconocer cuanto tiene en sí mismo de más auténticamente humano.

Este inquirir acerca de las posibilidades de una convivencia nueva, verdadera, en la que los demás no sean nuestro infierno, remite, por último, en el pensamiento de nuestro autor, a una visión del hombre y del mundo en la que hay, a partes iguales, serenidad y melancolía. Un profundo humanismo sustenta sus diversas exploraciones dramáticas. En este punto resulta enormemente significativo el final de una de las tres historias que componen *Tan sólo hombres;* exactamente, la última de ellas. Hemos visto a un matrimonio, Bob y Fanny, rebosando optimismo y felicidad, y hemos contemplado cómo sobre ellos se ha cernido un aciago revés. Como en una nueva anagnórisis, estos personajes van a encontrar la verdad de sí mismos en un viejo texto castellano que estudiaron en sus años de *college.* Es de Azorín, y dice así: «¡Eternidad, insondable eternidad del dolor! Progresará maravillosamente la especie humana; se realizarán las más profundas transformaciones. Junto a un balcón, en una ciudad, en una casa, siempre habrá un hombre con la cabeza, meditadora y triste, reclinada sobre la mano. No le podrán quitar su dolorido sentir.»

La radical, la absoluta solidaridad con ese dolorido sentir de nuestros semejantes, ¿no es acaso el norte último a que apunta este concepto de convivencia, que Laín nos propone como una urgente llamada?—RICARDO DOMÉNECH.

Sección Bibliográfica

Miguel Delibes: *La partida.* Alianza Editorial. Madrid, 1967.

No es usual en este tipo de comentarios, pero vaya por delante un elogio a la tipografía, al formato, al papel, al precio y a las características generales de los libros de bolsillo que está publicando Alianza Editorial, sin contar la acertada elección de los títulos que, en muchos casos, equivale como a una revaloración de la cultura. Debo reconocer que cuando un libro como *La Partida* se lee tan a gusto físicamente, el espíritu crítico queda menoscabado, y las bien impresas palabras, las erratas reducidas al mínimo humano, la diafanidad, acorralan al crítico y le dan la impresión de que ha de vérselas con sentencias bíblicas, con unas estructuraciones intelectuales superiores, donde ya no cabe el libre juego de la voluntad y de las posibilidades o la susceptibilidad de perfección. Un libro bien impreso es una cosa acabada, hecha, terminante. Bien. Eso ocurre con los libros de bolsillo de Alianza Editorial que, además, se atreve con el cuento, ese género literario que tan mal se defiende editorialmente. Claro que aquí concurren dos circunstancias atenuantes: la colección lo engloba todo —novela, ensayo, teatro, ciencias— y el autor elegido tiene sobrada reputación como excelente novelista. Ambos, colección y autor, están prestigiados por sí mismos. Y creo que es la única manera de que un libro de cuentos medio se defienda en la maraña de los géneros y de las anchas solicitaciones de nuestro tiempo.

Con la crítica de libros pasa igual que con los horóscopos. ¿No ha observado la buena gente aburrida que cualquiera de las predicciones de cualquier signo zodiacal va bien con cualquier individuo, sea de la condición que sea? ¿Quién no espera un viaje, un acontecimiento trascendental, una ruptura? El alma humana es tan problemática que cualquier tontería hábil acuñada por los horóscopos tiene grandes posibilidades de hallar acomodo. Igual pasa con la crítica de libros al uso. Un escritor correcto y aceptado en general siempre responde a cierto lenguaje, tan exacto como convencional, y que a la larga no dice nada. Este lenguaje al uso atribuye al escritor dosis de «ternura, ironía y fino humor». Todos los escritores correctos y hasta importantes tienen rasgos tiernos, irónicos y de fino humor. Esto es tan verdadero y tan universal que desdichadamente ya no dice nada.

Referirse a un escritor, a un poeta, en el sentido de que su obra es más rica, más madura, desdichadamente tampoco dice nada. A mí me gustaría decir de Miguel Delibes todas estas cosas al uso, tan del oficio, pero me temo que no diría nada al final y que Delibes seguiría siendo un estupendo cuentista envuelto en la más hermosa de las aureolas incógnitas. Aunque también ocurre, especialmente con Delibes, que a veces se lee un cuento y no hay nada que decir, lo cual nos suministra en principio un dato: o la calidad de este libro de cuentos está sometida a altibajos, o el estilo y la intención de Delibes requiere un instrumento de debelación poco corriente.

Quizá sean las dos cosas. La primera es lógica: casi todos los libros de cuentos que yo he leído, y creo que estoy batiendo el «record», adolecen de falta de continuidad en la calidad. En cuanto a la segunda propuesta es, en efecto, necesario una agudización en el estudio de la intencionalidad para concretar qué se propone Delibes con su tipología rica en vaciedades y, por tanto, en faltas de entendimiento. Creo que en definitiva se propone dar cuenta de esa serie de elementos dispersos relativos casi todos a la ambigüedad y a la falta de hondas convicciones en la gente, así como su resultado inmediato, o sea la tendencia al pesimismo, a la precariedad. Vidas humildes y alicortadas, vidas «infra», lejos de los aspavientos que provocan las emociones vírgenes, lejos de contrastes violentos y sustentadas generalmente en anécdotas pobres, quizá deliberadamente pobres, tan pobres que a veces desaparece la justificación profunda del relato corto. Se advierte la veracidad de las consecuencias, pero en otras ocasiones también se advierte que estas consecuencias no vienen determinadas en serio por el foco originario. De todas maneras, los cuentos de Delibes rescatan para la historia muchos de esos momentos cotidianos, sin relieve, transitivos, que son puente para algo y que el arte del escritor fija para siempre, ampliando así nuestra experiencia de la realidad. Se trata de los sucesos precarios de las vidas precarias. Y este es un síntoma de la literatura contemporánea, mejor dicho, la literatura de hoy. Existe actualmente un afán tan grande por no desaforar, por no sacar las cosas de quicio y otorgarles un «tempo» sobrio, sencillo, vulgar, que a veces el asco, los aluviones de polvo gris nos suben a la boca y contemplamos a una humanidad —alienada o no, que éste es un término político, y yo no voy ahora por ahí— amputada, deprimida, lista para el feroz aburrimiento, para que todo el mundo sienta la abulia de vivir, como si la abulia fuera un saco de piedras que a uno le cuelgan del cuello ya de por vida. Los escritores perfectamente abúlicos son aquellos que —citemos un ejemplo— cuando hablan del amor, y ellos ya no están en plena fase

amorosa, son incapaces de evocar el amor como no sea riéndose un poco de él. Así sobreviene el desprecio y la burla por los entes de ficción. Todo es un problema evocativo. La literatura entera es un problema de evocación. Entre lo que realmente ocurre y lo que el escritor después evoca está la auténtica ganga y la auténtica grandeza de la literatura. Esto le pasa mucho a Delibes con respecto a sus personajes y a los asuntos generales del vivir. La propuesta, naturalmente, se puede elevar a fórmula de validez universal. Y quizá lo único razonable y permanente sea mirar la vida con los prismáticos al revés. Así la vida aparece ridícula y gris. Si se mira con los prismáticos derechos, la vida aparece hinchada y exultante. Hay que encontrar el término medio, es decir, hay que mirar sin anteojos y sin demasiados astigmatismos. Lo que pasa es que al final de la vida, ella misma se pone unos prismáticos de pánico y la gente envejece y se muere y no hace nada, nada. Pero entre tanto ha ocurrido una de las pocas divinidades atribuibles al hombre: el deseo de la persistencia, la lucha con la chispita de muerte en los ojos.

Para terminar, los cuentos más interesantes de Miguel Delibes son aquellos que escapan de la unilateralidad y sugieren —como «La conferencia»— el fondo múltiple y la dinamicidad permanente de los aconteceres humanos. El cuento más extenso y que da nombre al volumen —«La partida»— describe la incorporación de un agregado de náutica a su trabajo en un carguero: psicología rural en contraste con la mentalidad de los marinos, recuerdos del muchacho, idealizaciones rotas, la vida monótona del mar. Hay abundancia de rasgos psicológicos, afortunadas frases sentenciosas, pero falta precisamente la caracterización profesional, mientras que la anécdota, ese asunto misterioso que justifica la palabra fin en un cuento, peca de trivial. En resumen, es interesante esta recopilación de cuentos, algunos ya conocidos de los lectores españoles.—EDUARDO TIJERAS.

NOËL SALOMON: *Recherches sur le thème paysan dans la «Comedia» au temps de Lope de Vega.* Institut d'Etudes ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1965, XXIV+946 pp.

Bajo tan modesto y vago título se encubre un libro extraordinario, una de esas grandes obras —grandes tesis en su origen— sobre cualquier aspecto de la cultura hispánica que de vez en cuando produce el siempre alerta y admirable hispanismo francés. Estas *Recherches*

no son sólo importantes en sí mismas, por su riqueza de contenido, su rigor y claridad expositiva y la constante amenidad de sus bien nutridas páginas, sino porque, indudablemente, van a constituir el punto de partida y de obligada referencia para numerosos investigadores futuros.

El profesor Salomon observó que en el teatro español aparecían más personajes campesinos que en cualquier otro europeo. Y decidió estudiar el tema, no solamente tal como se nos da en la comedia, sino en su relación con la sociedad, con la época histórica en que se desarrolló nuestro teatro clásico. Es decir, Salomon se propuso estudiar, junto al *cómo*, el *porqué* se presenta el tema campesino y sus modalidades o su evolución a lo largo del período considerado. Lope de Vega y los dramaturgos de su escuela constituyen el centro de su atención crítica, pero sin limitarse estrictamente a la noción de «escuela», pues no sólo investiga los orígenes del tema en el teatro de finales del siglo XV y en el del XVI, sino que tiene en cuenta la producción de autores como Cubillo de Aragón o Calderón, que difícilmente pueden ser encuadrados en la escuela lopesca.

El tema campesino aparece ya en las églogas de finales del siglo XV. Tema campesino, distinto del pastoril, aunque inevitablemente haya a veces concomitancias entre los dos. «Par opposition a la littérature *pastorale*, la littérature *rustique*, selon nous, est celle qui ne refuse pas de saisir dans la vie champêtre des éléments de réalité auxquels elle s'intéresse et qu'elle transpose esthétiquement. Ainsi saitelle y puiser des notes comiques, burlesques, tragiques, poétiques, morales, lyriques ou pittoresques, même lorsqu'à la façon de la littérature pastorale elle fait de l'amour la grande affaire et du travestissement des personnages aristocratiques en bergers ou paysans une idée maîtresse» (p. XXI). Así delimitada, la literatura rústica triunfa netamente de la pastoril a lo largo del siglo XVII.

Cuatro grandes tipos rústicos aparecen en la comedia: el del campesino cómico, el útil y ejemplar, el pintoresco y lírico y el del labrador libre y digno, y a ellos corresponden las cuatro partes en que Salomon divide su libro.

El tema del campesino cómico es el que primero aparece, y el que más abunda en la comedia. Procede de los introitos primitivos, loas y pasos, pero ya en Gil Vicente *(Auto da Feira*, 1527) pasa interpolado —para descargar la gravedad del asunto tratado— al interior de la obra. Así lo heredarán Lope, Tirso y los demás dramaturgos del siglo XVII. «Estas interpolaciones —dice Salomon— son el cordón umbilical que une a la comedia clásica con el primitivo teatro castellano» (p. 10).

El campesino cómico suele aparecer bajo los rasgos del «bobo»; es glotón, dormilón, bebedor: un verdadero asno. Su animalidad, teológicamente, corresponde al cuerpo (y, por tanto, al pecado), mientras que los hidalgos representan el espíritu. Se trata de un bobo crédulo, miedoso, con rasgos cómicos muy definidos (aparece con frecuencia cubierto de harina), de burdos amores, cuya vida en escena —sus bodas, la dote rústica— constituye siempre una diversión aristocrática. El talento de los dramaturgos supo dar a este tipo convencional notas auténticamente campesinas. Cuando nos presenten campesinos dignos y trágicos, éstos conservarán rasgos de su primitiva comicidad estereotipada (las manchas de harina de Peribáñez, la resistencia de Casilda, etc.).

En este sentido, el teatro español está dentro de una vieja tradición anticampesina europea, que desde la Edad Media se prolonga hasta bien entrado el siglo XVII. Es un teatro aristocrático en sus orígenes y esencialmente urbano en su desarrollo. Lo cómico está íntimamente ligado a la condición económico-social del poeta. Juan del Encina, Lucas Fernández, Torres Naharro, Gil Vicente, dependían de la nobleza, que, respecto de ellos, ejerce su mecenazgo. El mismo Lope de Rueda, a pesar de su fama de popular, se mueve en ambientes cortesanos y aristocráticos. Los dramaturgos utilizan sus personajes rústicos para congraciarse con los señores. Las fiestas públicas y los espectáculos callejeros extendieron el teatro entre público más amplio. En tiempos de Lope de Vega aparecieron los corrales, con los cuales cambió en parte la situación económico-social del dramaturgo. Además, los corrales son coetáneos de la difusión de una corriente ideológica urbana favorable al campo. Aunque esto hace posible otro tratamiento del tema campesino, no desaparece la nota burlesca, bien recibida por gente emigrada del campo a la ciudad, gente que, al reírse de las costumbres aldeanas, trata de hacer olvidar sus orígenes.

Se ha dicho repetidamente, y con razón, que el teatro español no observa las unidades aristotélicas. Sin embargo, es aristotélico en su distinción entre tragedia y comedia; la primera, reservada a las capas superiores de la sociedad, y la segunda, a las inferiores. En el seno de la comedia de tema campesino, a la distinción entre noble-no noble, se añade la de campesino propietario-campesino jornalero, presente incluso en *Fuenteovejuna*.

Motivos repetidos de risa proporcionan la situación apurada del campesino en la ciudad, del campesino robado en una feria, disfrazado o con armas. Salomon puede decir: «La sottise, l'ineptie, la naïveté absolue, l'humanité primitive, l'horizon rétréci, la maladresse de gestes qui sont prêtés à la figure du rustre, pris en soi, ne sont

pas des traits comiques. Ces travers ne le deviennent que par un décret esthétique conditionné par l'orientation idéologique d'une époque et d'un milieu» (p. 91). Es decir, que el campesino es objeto de una risa extraña a él mismo.

Esto se ve particularmente bien en el tema de los alcaldes, especie de polichinelas, que salen para hacer reír. Los alcaldes son, sí, autoridad, pero de pueblo. Su presencia en escena responde a la tendencia de los pueblos de Castilla y León, durante los siglos XVI y XVII, a obtener la «jurisdicción de por sí», y a la doble resistencia que encuentran, feudal y ciudadana, centralizadora. Al ridiculizar al alcalde, se ridiculiza la función, tanto más cuanto que los dramaturgos los presentan en escena como fantoches orgullosos de su autoridad, especie de reglamentos vivientes. Su poder real era muy limitado, pero los dramaturgos se divierten en presentarlo desmesurado y terrible. Su justicia —la horca— y sus funciones de policía aldeana aparecen siempre desproporcionadas.

Los alcaldes —y, en general, toda la masa agrícola— alardean también de «limpieza de sangre». Para Salomon, los alegatos y contraalegatos de limpieza empiezan siendo instrumento de lucha entre familias aristocráticas. Su adopción por los campesinos, que en la realidad se creyeron y se afirmaron cristianos viejos, hay que entenderla como expresión de su conciencia de clase mistificada y alienada. En la comedia o en el entremés, el alcalde campesino que alardea de limpieza está puesto por el dramaturgo para divertir a su público aristocrático, que sabe que tal cosa no tiene sentido. Cervantes, en *La elección de los alcaldes de Daganzo,* parece haber sido el primero en utilizar cómicamente la pretensión de limpieza. En este entremés, Cervantes adoptó el punto de vista señorial, y no el de los alcaldes que realmente habían luchado contra su señor, conde de La Coruña. Más tarde, en *El retablo de las maravillas,* al reconsiderar el tema, le añade una dimensión de profundidad: Cervantes, lo que ridiculiza ahora es el racismo, alucinación de toda una clase.

El tipo del alcalde divertido triunfó en escena a partir de 1610-1615. Un actor, Cosme Pérez, lo encarnó con acierto, hasta el punto de que su seudónimo teatral, *Juan Rana,* de origen folklórico, hizo olvidar su propio nombre. Juan Rana (Pedro Rana en Cervantes), Juan Ranilla, etc., fueron nombres típicos de alcalde.

Con esto tocamos otro punto de interés: el de los nombres campesinos destinados a subrayar el ridículo; lo mismo que el uso de una lengua convencional, sayagués de finales del XV, *fabla,* etc., en realidad fácil e intencionada desfiguración del castellano corriente. «L'usage de noms conventionnels et d'une langue relativement arti-

ficielle pour les personnages paysans comiques tendit à se stéréotyper et à se constituer en "système". Cette mecánisation de l'expression linguistique a fortement contribué à déshumaniser le paysan comique...» (página 159). El campesino cómico acaba siendo convertido en marioneta. El rústico risible no es la «figura del donaire» de las comedias de ambiente urbano, consciente de su humor —el verdadero gracioso—, sino, como ya se ha dicho, mero objeto de risa.

Antes de estudiar la figura del campesino ejemplar y útil, advierte Noël Salomon cómo no está en contradicción con el tipo cómico, o más bien tan diferentes valoraciones del campesino reflejan la contradicción ideológica de la sociedad que les dio nacimiento. Una sociedad no es nunca monolítica: en ella se cruzan corrientes y contracorrientes, lo nuevo contra lo viejo; todo ello, expresión de las circunstancias históricas, sociales y económicas que obran en su seno.

A partir de los Reyes Católicos y de la derrota de los comuneros, la antigua nobleza medieval tuvo que hacerse cortesana. Acabó añorando su vida anterior; huyendo de la realidad, escritores nobles o al servicio de la nobleza incidieron en el tema de «menosprecio de Corte». El otro polo del famoso título de Guevara, *Alabanza de aldea,* se derivó de la visión idealizada de la vida rústica (lo contrario de la Corte), del crecimiento urbano y consecuente despoblación del campo, que enseñó a los nobles lo que vale la fuerza de trabajo campesina. A partir de 1580, la crisis del campo se generaliza, el absentismo crece, la pequeña propiedad desaparece, pero la ciudad agrandada —desde 1606 está la Corte en Madrid— necesita los recursos que sólo el campo puede dar: el campesino aparece idealizado como modelo de vida y virtud.

Empieza la época de *Horacio en España,* con Virgilio, Teócrito, Ovidio, etc., en lugar menor, pero no despreciable. El fenómeno va más allá de una mera influencia clásica. La boga de Horacio en los siglos XVI y XVII obedece a una situación social pareja a la que se había dado en Roma. "A Rome, au temps où l'«Urbs» tourna le dos à son passé fruste et agraire de petite capitale du Latium paysan pour devenir la cité cosmopolite des marchands, des hommes de lois, des militaires et des banquiers, des poêtes se mirent à considérer avec nostalgie le peuple d'où ils venaient; ils s'évadèrent avec délices dans la rêverie des origines romaines patriarcales et agricoles, imaginées comme un âge d'or" (p. 171).

En España, junto a la impureza ciudadana, se encomia la pureza villana. Aparece una literatura que Salomon llama «fisiócrata» (entre comillas, para distinguirla de la verdadera fisiocracia), caracterizada por la vuelta al campo y la exaltación de la tierra; el movi-

miento que presenta como modélicas las costumbres campestres, las virtudes y las riquezas del campo (condenación del oro y exaltación del trabajo), llega hasta la canonización del campesino en la persona de Isidro, labrador de Madrid. En el «invierno» español, después de la muerte de Felipe II, se sueña con un paraíso social perdido, del que se harán eco la comedia y los economistas. Se sitúa la edad de oro en el tiempo anterior a la revolución de los precios: trabajo de todos, virtud del ahorro, poder de compra idílico de la moneda, abundancia campesina. Isidro y María de la Cabeza, su mujer, ejemplares jornaleros, encarnan la abundancia campesina y la virtud del trabajo. Se difunde por Castilla un epicureísmo de labrador rico (feudal agrario), que sólo se diferencia del sentimiento burgués posterior en su decidido cristianismo, y aun podríamos decir franciscanismo, corriente alimentada por los numerosos conventos fundados en tierras señoriales en los siglos XV y XVI.

Así se llega a ensalzar, junto a la vida sana del campo, la del villano filósofo —el que no ve al rey—, que, retirado en sus posesiones, desdeña las intrigas cortesanas, y, contento de su existencia presente —un verdadero horaciano—, se prepara para el tránsito al más allá. Todas las costumbres campestres adquieren ahora aspectos edificantes.

Junto al moralismo idílico del campo, el aspecto estético. «L'impression de la vanité et de la futilité de l'existence aristocratique et urbaine entraîna les nobles et les citadins à trouver dans les motifs artistiques du peuple des campagnes des valeurs esthétiques jugées plus authentiques et plus spontanées. Cette tendence s'étendit aux danses, aux chansons, au langage, et finalement même au costume» (página 427). Así entra en escena el campesino pintoresco y lírico, con sus trajes peculiares, sus instrumentos musicales, cánticos y danzas, juegos y trabajos, fiestas de primavera y verano, romerías, bodas y bautizos y sus salutaciones de homenaje y bienvenida. Y así también pueden los poetas sumergirse en pueblo, en naturaleza, y dar entrada en sus obras a un arte eminentemente popular, en el que la frontera entre lo folklórico y la creación personal del poeta se desdibuja. Lope, poeta popular. Lope, por antonomasia. Siendo esto verdad —la belleza y la gran calidad de todo un sector de nuestra cultura popularizante—, conviene no olvidar su inserción social. «Il y a là, en effet, un point important: en tant que phénomène culturel la Reinaissance espagnole est une manifestation essentiellement aristocratique et urbaine. En portant leurs regards vers l'art populaire et rural les artistes n'abandonnèrent pas, pour l'essentiel, le point de vue de classe des milieux pour lesquels ils produisaient; en général c'est de ce point de vue de classe, et à travers l'idéologie aristocratique

dominante, qu'ils tentèrent d'atteindre ces valeurs populaires où ils croyaient pouvoir trouver un absolu de l'originel et de la spontanéité» (p. 431).

Salomon desglosa en admirables páginas los elementos populares de la comedia y su significación profunda, a la vez que destaca la libertad creadora del poeta, en el marco de sus circunstancias. Al estudiar los cantos de enhorabuena y de bienvenida, pone de relieve cómo todo el movimiento popularizante, estéticamente logrado, concuerda admirablemente con la sumisión de los de abajo al orden monárquico-feudal, y sirve a este mismo orden. «De tels mouvements lyriques d'unanimité venant des profondeurs du peuple contribuaient à fortifier chez les spectateurs artistocratiques et urbains, propriétaires de fiefs et de bien-fonds ou aspirant à le devenir, le sentiment de la communauté parfaite, l'image favorable qu'ils se faisaient du système dominé par eux. Ces mouvements de ferveur "vassalique" leur donnaient, par des voies esthétiques, une bonne conscience politique, tout en exprimant, aussi, le rapport fondamental des écrivains avec leurs protecteurs nobles» (p. 738).

En la cuarta parte de su libro, Noël Salomon estudia una serie de obras que parecen presentar el punto de vista campesino, puesto que proclaman la dignidad del villano; en su relativa contradicción con los temas ya estudiados, reflejan el antagonismo real entre las clases. Estas obras, al recoger la tradición del campesino «libre» leonés-castellano en el marco de una sociedad feudal —entendido el término en su acepción marxista, no estrictamente jurídico—, se hacen eco del ascenso social del labrador rico y su lucha contra la pequeña nobleza de origen medieval, lucha en la que con frecuencia se vieron apoyados por la Corona y por la alta nobleza. Estos labradores ricos constituyeron una especie de burguesía rural, en la que muchos economistas —y los dramaturgos con ellos— vieron el futuro del país. «Derrière sa morale qui fait coïncider l'intégrité des moeurs avec une attention stricte à établir le tien et le mien, cest un régime de la propriété qui se profile» (p. 766). La dignidad del villano rico, en oposición con la pretendida superioridad del noble y del hidalgo, lleva a los dramaturgos a hablar de «igualdad». «Disons-le tout desuite: l'idée égalitaire qui parfois fait se dresser le héros paysan en face du noble n'est pas, en sa forme, l'idée d'égalité politique que la bourgeoisie révolutionaire française allait faire triompher en 1789, mais une revendication chrétienne que l'on rétrouve fréquemment dans la pensée médiévale: à sa base, il y a le dogme de l'égalité substantielle et métaphysique des hommes» (p. 810). Y frente al noble, el villano tiene también su propia nobleza, su honra, basada en la limpieza de sangre.

Esta concepción le permite, teatralmente, alcanzar cimas de tragedia (*Fuenteovejuna; Peribáñez y el comendador de Ocaña; La Santa Juana,* de Tirso; *El alcalde de Zalamea,* de Calderón, etc.). Así, los dramaturgos crearon unos personajes campesinos que en los siglos XIX y XX han sido interpretados como esencialmente revolucionarios. No lo eran en sí mismos, en la intención del poeta que los concibió; pero en este caso la creación estética ha ido más allá de los motivos particulares del autor, y se ha erigido en centro de resonancias futuras. Salomon explica el fenómeno diciendo que este grupo de obras transparentaban «el antifeudalismo en el seno del feudalismo» (p. 842). El espíritu antiseñorial se manifiesta en ellas, no a través de una formulación teórica consciente, que sería la de sus autores, sino desde el mismo espíritu señorial; mediante la apelación al Derecho, los dramaturgos ponen de relieve, en casos muy concretos, la diferencia enorme que existía entre la teoría y la práctica de la relación señor-vasallos.

Al acabar de leer este libro extraordinario, de cuyo contenido he dado tan sólo una pálida referencia, surge una pregunta: ¿qué significa en la época histórica considerada, y en relación con la comedia de ambiente rústico, la aparición del Sancho Panza cervantino? Me gustaría que Noël Salomon —si acaso no lo tiene ya en el telar— se plantease este tema en futuras investigaciones.—ALBERTO GIL NOVALES.

GUILLERMO CARNERO: *Dibujo de la muerte.* Edición Angel Caffarena. Publicaciones de la Librería Anticuaria «El Guadalhorce». Málaga, 1967.

Uno de los muchos análisis en profundidad que el libro *Dibujo de la muerte* admitiría, por su lenguaje, por su estructuración general, podría ser aquel que tratase la renovación de formas poéticas que nos propone este jovencísimo universitario valenciano, Guillermo Carnero, su autor. Y no en vano hablo de diversidad de posibilidades críticas al referirme al libro, puesto que firmemente le creo poseedor de tan grande riqueza de elementos, que muy holgadamente le hacen susceptible de aproximaciones de variada índole. Sólo basta, por justificar mis palabras, repasar superficialmente el libro (por otra parte no muy extenso, 21 poemas) para cerciorarse de la pluralidad de intenciones y realidades que tienen los poemas y diferencian unos de otros, alternando aquéllos de tono narrativo, los contemplativos con predomi-

nio emocional, otros de evocación mucho más distante y, también, los decididamente sarcásticos. Prefiero, con todo, dejar por sentada esta pluralidad temática e intencional y no profundizar en ella, para sí hacerlo en otros aspectos no menos esenciales, aunque si bien haciendo constar de antemano que en todos los poemas del libro, por mucha diferencia que exista en los tonos empleados, la pretensión final es la misma: la desvelación de una actitud o un pensamiento muy personales del autor, reflejos o levemente enmascarados en la materia propia de cada poema.

En lo que respecta a esa «renovación» al comienzo enunciada, no se podrá juzgar bien el concreto impulso renovador de Carnero sin situarlo en el recorrido más reciente de los jóvenes poetas que, a distintas voces: Vázquez Montalbán, Gimferrer, Martínez Sarrión, José María Alvarez, Félix de Azua, hacen denodados —y muy fructuosos— esfuerzos para dar al traste con una larga serie de estructuras y mitificaciones poéticas de estos veintiocho años de posguerra en España, ansiando una verdadera revolución enriquecedora y revitalizadora —estética e ideológica—, que por su intensidad nos recuerda la de la generación del 27 y también las espléndidas realidades de la generación de los años 50. Carnero, pues, se sitúa con este su primer libro en la línea (que aún no generación, ni siquiera grupo) antes evocada de los más jóvenes, por esa especial y justa ambición de sustituir los módulos habituales y ya esclerotizados del lenguaje poético, dentro de una reforma estructural que se afana en nuevas formulaciones del poema, se busca una «nueva poesía», y en un ensanchamiento máximo del mismo concepto de «poesía», siempre amenazado por reducción y ahogos de todo tipo (1). Convendría, sin embargo, salir al paso de posibles tergiversaciones o resquemores acusatorios, y no soslayar el peso fundamental que, a todos los niveles, mantienen las oleadas poéticas del 27 y del 50 sobre esta nueva línea surgida en los dos últimos años; a este respecto, me atrevería, es más, a decir que han sido o están siendo para ellos tan importantes aquellos aires, no tan lejanos, por cierto, como las decisivas —y también notorias— influencias foráneas, especialmente las de la poesía en lengua inglesa de este siglo y la de los grandes maestros franceses del simbolismo, surrealismo, etc., pues aunque no las alcanzasen en intensidad —a estas influencias extranjeras—, las rebasan ampliamente en motivos históricos, al ser tan similares las pretendidas rupturas, aquéllas y ésta, y tener por tanto los primeros la trascendental calidad

(1) Vuélvase por un momento la atención a las primeras líneas de este escrito, y se verá, en el postulado que yo proponía sobre la variedad estilística de *Dibujo de la muerte,* la confirmación más palpable de este esfuerzo, compartido y aún no madurado, para la obtención de nuevos cauces genéricos.

de antecedentes y, lo que es más importante, tantas concordancias formales e ideológicas con los actuales, unos y otros en su época respectiva, claro.

Pasemos ya ahora, sin más dilaciones, a una consideración detallada de los aspectos más interesantes del libro o, para un mejor ordenamiento, al punto articulador y fundamentador de *Dibujo de la muerte*, trascendental en la medida que ignorarlo sería un modo grave de evitar el enfrentamiento con el libro. El problema a que me refiero es la relación intrínseca que el lenguaje poético del libro de Carnero mantiene, por un lado, con una estructura social determinada, que lo origina o determina, o, quizá aventurando demasiado, fomenta la misma existencia y manifestación del poeta; por otro, con el contexto poético español, en razón de contradecirlo. O sea que la cuestión final sería demostrar la carga significativa *ambivalente* que este lenguaje de *Dibujo de la muerte* posee, primero, en un marco predominantemente sociológico, después, en el panorama literario, poético, hispano, concluyendo finalmente, a su vez, la sutil pero evidente comunicación de estos dos encuadres en el libro.

Si no fuese una labor desmedida o excesivamente especializada, impropia de la sola crítica de revista, resultaría en extremo revelador un «análisis de vocabulario» del libro de Carnero —siguiendo la pauta de similares análisis de escritos narrativos que alguna vez se han hecho—, no sólo por lo inusitado del suyo en la contemporánea poesía española, sino también por el valor «per se» que arroja. No exhaustivamente, pues, analicémoslo, reseñando, en principio, no tanto la abundancia de términos poco usados, como decía, como la decidida resurrección e incorporación de palabras que parecen inesperables de una literatura escrita por un joven en el año 1966. Así, por ejemplo, en los poemas de situación o tema italiano-renacentista que cierran el libro y son, a mi parecer, los más significativos del mundo de Carnero, observamos la repetida inclusión de vocablos *descriptivos;* descriptivos, bien se entiende, de esos ambientes, y que oscilan entre los que informan o reflejan ambientes plácidos, cortesanos («festín», «arpas», «laúdes», «carmesí arrugado», «los mármoles labrados», «los tapices del palio», «rojos gallardetes al viento», «ánades», «juncos», «sauces», «el tintineo de los cálices», «sándalo», «marfil», «armiño», «los flecos del quitasol», «las mallas granates del justillo», «damasco», «trépanos y cinceles», «sillar tallado»...) y aquellos otros de simbolismo guerrero («culebrinas», «arietes», «gonfalones», «bombardas», «trompetas de bronce», «falconetes», «esclavos azotados»...), sin duda empleados en irreprochable y muy rico primer grado, para la real descripción de las escenas o acciones que la leve línea argumental del poema

requiere, pero que a la vez usa Carnero para la plasmación en segundo grado de sus obsesiones y sus sentimientos hacia lo descrito, dando así un doble contenido, el descriptivo y el reflexivo, inherente el segundo al primero. Para la plasmación de esa carga expresiva, para la reflexión, Carnero ha sabido dar a estas palabras de significado primario tan preciso una *significación personal* o secundaria de incuestionable carácter simbólico, y con ellas viene a construir todo un universo poético plagado de signos y claves intransferibles, que la simple lectura continua del libro iluminará o descifrará.

Traslademos ahora todo este planteamiento lingüístico a su justo lugar, el lugar determinante de la personalidad y de la poesía de Carnero, o, para decirlo con palabras más rotundas, el *statu* social del que nuestro poeta procede y que incide sobre su poesía por dos vías, la primera de las cuales, previa, se manifiesta influyendo y conformando su personalidad humana, sus hábitos al menos, dotándole de una extracción y formación burguesa, proporcionándole los medios de accesión cómoda a la cultura (en su más amplio sentido: lecturas, viajes, estudios...), modelando así esta relativa «exquisitez» de los elementos poéticos de Carnero, las palabras, la contemplación de obras de arte y escenarios reveladores, etc. Quiero afirmar con esto, y espero haber demostrado que no es un argumento simplificador u oportunista, la dependencia directa en Guillermo Carnero entre un medio social específico y su configuración poética, lingüística. Pero no conviene olvidarse del segundo cauce de determinación o incidencia a que aludíamos, que situará a Carnero en la postura conveniente. El poeta, alimentado de mecanismos vitales y objetos tangibles propios de clase alta-burguesa española, iniciará un proceso de concienciación, de rechazo y alejamiento de este medio ambiente, manifiesto en su primera fase con una regresión absoluta a la intimidad como contrapunto de la vulgaridad y materialización amenazantes a su más cercano ámbito. Los primeros versos del excelente poema «El movimiento continuo» nos hablan muy a las claras de estas presencias extrañas, rígidas, tan desafectas a la consideración del poeta, que aparecen a su alrededor y son observadas por él con un muy acertado tono irónico, voluntariamente distante:

> *Las personas* comme il faut, *honestos padres de familia y demás gente*
> *[de princicio*
> *(fotógrafos profesionales, profesores de baile y otros agentes de la*
> *[autoridad),*
> *tenían desde antiguo organizado su modesto baile de disfraces.*

Y lo peor no fueron los ridículos gestos de las matronas, torpes animales [domésticos,
ni el parloteo de los intrascendentes animalillos partidarios del orden [y la compostura,
sino el distinguir, debajo de la pacotilla y de las flores de plástico,
su buena fe de gansos soñolientos.

y que le llevan, en una visión decididamente pesimista de la naturaleza humana, localizada, única, y creo que erróneamente en estas formas cosificadas, violentas, injustas, a exclamar:

Tristes tiempos son éstos. Bastiones nuestro reino
limitan. Falconetes, gonfalones, bombardas, aletear de cuervos
proclaman impotente nuestro afán. En el valle
inhalan los colores el aura trasparente
de la nieve fundida. Tristes tiempos son éstos para quien algo ansía
no sometido al filo de su espada.

(«Tras el cerco de Imola».)

y a rechazar una comunicación activa, una traslación o confrontamiento con el exterior:

Vosotros, mientras en la noche resuena
la rutilante música de circo,
decidme si merecía la pena haber vivido para esto,
para seguir girando en el suave chirrido de las tablas alquitranadas,
para seguir girando hasta la muerte.

(«El movimiento continuo».)

Conozco bien, o imagino, los reproches que se le han hecho o harán a este libro de Carnero precisamente echándole en cara sus impulsos «preservatistas» o inflamados de pureza para con la realidad circundante. Ateniéndose estrictamente a los últimos poemas del libro es indudable que se obtiene de su lectura una impresión no sólo pesimista sino también de asunción voluntaria en el poeta de la luminosa permanencia y eternidad del arte como único punto de apoyo o consuelo para el hombre, para el artista, frente a la poca estimulante realidad de la vida y la inutilidad y desajustes del mundo y de los hombres que en él se desenvuelven:

... ¿Qué queda como presa a la vejez,
qué peor enemigo que este arte
de conservar la vida? El brillo de los mármoles labrados
no ocultará tu muerte. No seremos
dentro de poco ya, ni estos dorados

cortinajes, las vívidas hogueras,
el carmesí arrugado tras la danza,
ni el líquido destello de las gemas
en los rubios cabellos, tras el baño.

(«Bacanales en Rímini para olvidar a Isotta».)

Me parecen, sin embargo, esta impresión, estas dadas o posibles opiniones, en exceso simplistas, y suponen querer desconocer o no comprender en su complejidad las manifestaciones de un proceso humano y poético que se encuentra en el comienzo, negando desde la raíz lo que en todo poeta es el punto esencial de su quehacer, la toma de contacto progresiva de su valoración íntima, casi siempre inicialmente reducida o mutilada, con la experiencia cotidiana, poética o no, que enriquecerá esa visión del hombre a la par que madurará la capacidad de expresión del poeta, sus módulos estilísticos. Sólo desde este punto de vista unilateral, Guillermo Carnero, gracias a la puerta abierta sin recelo que deja en su libro a la sinceridad y a la —agradecible— falta de pudor, se muestra ya como una «posibilidad» humana muy digna de ser seguida, por su original carga individual repleta de sugestiones y por la importante representatividad de un tipo concreto de intelectual de nuestra sociedad en debate con sus contradicciones más inmediatas.

No se puede clausurar, empero, este trabajo sin aludir a la dimensión de «actualidad» (en el sentido aristotélico de realidad ya cumplida, de actualidad conseguida tras un esfuerzo) que *Dibujo de la muerte* posee al mismo tiempo, y conste que me refiero, al señalar esta cualidad, a la actualidad o realidad expresivas, dentro de la ya enunciada relación con el movimiento poético del momento español. Con esta segunda visión concéntrica vienen, además, a confirmarse con mejor precisión los puntos antes expresados acerca del mundo poético particular que Carnero elaboraba con su vocabulario y su materia de contemplación tan propias, y, así, la dimensión sociológica que dábamos a este lenguaje —cuanto que buscaba una diferenciación o disociación radical, a través de esas palabras y esas claves personalísimas, con una realidad no deseada— se completa con la dimensión verdaderamente literaria, también de diferenciación, en tanto que Carnero pretende de la misma forma huir de la asociación a un lenguaje poético gastado, «demasiado hecho, y al que la literatura oficial ha anquilosado y adulterado hasta la desesperación», según palabras de Antonio Martínez-Menchén en la respuesta a la reciente encuesta de *Signo*. Es en la aplicación de este nuevo lenguaje poético, en la construcción de una diferente escala de «imágenes» poéticas, portadoras de los sentimientos del autor, en donde se patentizan ple-

namente el talento y la sorprendente madurez de Guillermo Carnero Piénsese, por citar algunos ejemplos, en la serenidad que corona poemas como «Avila» y «Les charmes de la vie», sostenidos además por una visión intensa, problemática, profunda, y en la rara adecuación que llega a lograr en estos mismos poemas y en otros como «Oscar Wilde en París», «Primer día de verano en Wragby Hall» y los ya citados «El movimiento continuo» y «Pisa», entre una contenida emoción descriptiva y una superación o dominación reflexiva que engloba todos los movimientos del poema, todos sus elementos. Esta doble ordenación interna del poema, a la que aludí ya antes más extensamente, constituye quizá la más poderosa aportación de Carnero para una poesía ideológicamente rica, aún en vías de hacerse, y nos insinúa, también, la superior capacidad del poeta para cultivar el verso largo, más apto para su personal modo de amplia descripción y narración.

Agotados, como en efecto lo parecen, los caminos de una poesía social honesta pero literariamente mal enfocada, hoy en día ya de escasa ascendencia sobre los jóvenes escritores, me parecen muy positivos, enormemente ejemplares en cualquier caso, los esfuerzos de poetas como Carnero, con la difícil vocación de querer sustituir constructivamente, asumiendo toda una rica o pobre tradición históricoliteraria, los términos de conexión de su carga poética con el mundo exterior.—VICENTE MOLINA-FOIX.

CARLOS MARTÍNEZ DE CAMPOS: *España bélica. El siglo XVI.* Dos tomos. Primer tomo, 306 p.; segundo tomo, 293. Editorial Aguilar. Madrid, 1966. Colección Evocaciones y Memorias.

No es éste el momento de descubrir al teniente general Martínez de Campos y Serrano, duque de la Torre, heredero de una fecunda tradición de servicio político y militar a la Patria y, al mismo tiempo, realizador de una constante labor humanista, que es en cierto modo lo que le inscribe en la serie inacabable de españoles que con la misma eficacia han cultivado las armas y las letras.

Su libro, dedicado al estudio del siglo XVI, es un análisis cuidadoso en el que se entrecruzan la evolución de las ideas, las formas políticas y las hazañas bélicas, ensayando un análisis del imperio hispánico desde la continuidad de su impulso reconquista-conquista y desde una serie de ejemplos de valerosa abnegación y buen arte de guerrear con que los españoles llenan el siglo más señero de nuestra época.

Para analizar la estructura espiritual y táctica de una España en expansión, el duque de la Torre ha entendido que no había datos ni figuras, por ligeras que fueran sus relaciones con el tema propuesto, que no constituyeran una invitación a su avidez de historiador y un reto a su infatigable investigación. Por esta razón, su cuadro histórico de la España del siglo XVI no es exclusivamente un tapiz de batallas ni un recuerdo nostálgico de guerras donairosas y galanas, porque el humanista que es también un militar, sabe de lo relativo que es el donaire y la galanura en la contienda armada.

Por el contrario, hay en el trabajo de Martínez de Campos una afanosa búsqueda de las motivaciones económico-sociales sobre las que se reflejan facetas susceptibles de dar luz y nueva dimensión a las páginas de nuestra historia.

Su historia es, por lo tanto, fundamentalmente bélica. Historia de guerras y de guerreros, pero templada por la perspectiva y el sosiego con que el humanista contempla la peripecia bélica. Su obra es tradicional en el estilo, en la forma de revelar los acontecimientos y en el esfuerzo por dar continuidad y actualidad a los sucesos de otros siglos. Pero es, al mismo tiempo, historia moderna, en su concepción, en su análisis, en la valoración de los diversos elementos que concurren a la realización de su trabajo y en la utilización de fuentes, materiales y documentos.

Con todo ello, *España bélica* es un libro que quizá se haya incluido desacertadamente en una colección de tan arcaico y decimonónico título como es el de *Evocaciones y memorias,* porque la historia en manos del duque de la Torre, no es este despliegue ramplón de nostalgias e irrazonables admiraciones que definen la historiografía pretérita, sino el conocimiento vivo, perfecto, crítico, exigente y documentado que no sólo vuelve a dar a esta ciencia su magisterio vital, sino que alumbra con la nitidez de la obra bien hecha lo que el historiador tiene de profeta de las realidades futuras.

La obra comienza con un análisis de la figura del Gran Capitán, Gonzalo de Córdoba, en su tiempo y en el despliegue bélico de sus campañas. Los sistemas tácticos, las armas de fuego, los procedimientos de reclutamiento, la fortificación y la artillería están minuciosamente examinados en un contexto de historia militar, que es al mismo tiempo la historia de la civilización.

El segundo capítulo de la obra está dedicado a glosar las campañas del rey católico, con una especial referencia a las acciones políticas del monarca y a sus tácticas guerreras y de negociación.

«Comunidades y germanías» es el título del tercer capítulo de la obra; en él vemos desplegarse el estudio de las relaciones entre

Cisneros y el ejército, y las consecuencias que tuvo la llegada de la corona de España, a manos de Carlos I.

La conquista de Méjico, en todo su análisis histórico-táctico, y en lo que tiene de narración de una gran epopeya, es objeto de otro capítulo. Igualmente los descubrimientos de archipiélagos y mares, la vuelta al mundo, la conquista del imperio incaico, la exploración de los grandes ríos, las conquistas de Chile, Argentina y Paraguay, y las agresiones piratas a las islas Canarias, son objeto de otros tantos fragmentos de la obra.

Igualmente hay que señalar el capítulo dedicado a estudiar la lucha de Carlos I con los protestantes, y el minucioso y documentado fragmento que pasa revista a las luchas de los españoles con musulmanes y berberiscos entre 1497 y 1551.

Las primeras luchas de Felipe II, la rebelión de Flandes, las operaciones en las Alpujarras y la guerra con turcos y moros hasta la batalla de Lepanto, son otros tantos objetivos a los que el autor ha dedicado su atención y por los que arroja nueva dimensión y perspectiva.

Igualmente, el fracaso de la Armada Invencible, la anexión de Portugal, la Triple Alianza y las campañas ultramarinas del reinado de Felipe II, están ampliamente expuestas a lo largo de la obra.

El punto final del libro es un inteligente estudio de historia económica en el que bajo el título «Carlos V y Felipe II. El financiamiento de sus contiendas», se da una ojeada al siglo XV y al siglo XVI desde la perspectiva de lo económico, pasando revista a los reyes como conductores de contiendas, revisando lo que representó el dinero americano y puntualizando los medios y sistemas económicos en la época de los dos reyes.

En resumen, no es excesivo afirmar que el libro del general Martínez de Campos, merece popularizarse en ediciones más accesibles al gran público, e incluso incorporarse a los planes de estudio de nuestros futuros historiadores y en nuestras facultades de Ciencias Políticas.—RAÚL CHÁVARRI.

UN LIBRO SOBRE LA CULTURA MEDIEVAL ESPAÑOLA

Henri Terrasse, hispanista, buen conocedor de nuestra historia y arte medievales, acaba de publicar un estudio sobre la cultura española de la Edad Media (1). Intentar condensar en un libro de 200 páginas, sembradas de abundantes reproducciones, la cultura de estos diez siglos de historia, es una tarea difícil, por lo amplio y escurridizo del tema. Si no se quiere caer en el libro de texto, frío y sin aportaciones propias, ni en el ensayo periodístico, la estructura de la obra ha de emprenderse partiendo de dos puntos de vista, ambos complementarios: por un lado, trazando un panorama con un enfoque personal; por otro, estructurando el tema desde un concepto racional y riguroso de la síntesis.

De acuerdo con esto, Terrasse perfila la historia y arte medievales en España analizando el proceso artístico, arqueológico e histórico con una exposición clara y un método analítico. Los límites del libro trascienden los del manual para pasar a los del ensayo ameno, bien escrito, con una estructura que evita en todo momento el cansancio del lector, pero en el que se deja ver una sólida erudición y un profundo amor al tema.

Los límites cronológicos del estudio corren desde el momento de la invasión visigoda hasta la época de los Reyes Católicos. Con el primer capítulo, dedicado al estudio de la cultura visigoda, Terrasse establece con las invasiones el principio de la Edad Media española, iniciada con la llegada de los musulmanes, según otros autores. Traza, en estas primeras páginas, un panorama de la historia, arte y cultura visigodas, señalando su unificación jurídica y religiosa y la pervivencia de soluciones romanas y paleocristianas, que se dejan sentir en el arte visigodo, fundidas con otras bizantinas y africanas. Analiza en este sabroso capítulo la arquitectura visigoda, señalando los rasgos fundamentales de la misma, la técnica constructiva y la abundante decoración, aplicada regularmente al edificio. No falta también la mención de las artes industriales y de los objetos hallados en excavaciones.

Este florecimiento cultural, uniforme y disciplinado, sufre una brusca interrupción con la invasión de los musulmanes, que, aprovechando las crisis internas de la Monarquía visigoda, irrumpen en la península. El autor estudia las causas internas que favorecieron lo rá-

(1) HENRI TERRASSE: *L'Espagne du Moyen Age. Civilisations et Arts.* Fayard. París, 1966.

pido de la conquista y desarrolla un estudio del arte musulmán del Califato de Córdoba, seguido del análisis de los artes prerrománico, asturiano y mozárabe.

Sigue a esto el capítulo del románico. Terrasse determina las causas sociales de la Reconquista, los contactos de los reinos cristianos con Occidente y el desarrollo de nuestro arte de los siglos XI y XII. Con un criterio realista, según el cual el método no debe forzar los hechos, el autor va estudiando alternativamente el arte cristiano y el musulmán. Así, a continuación del románico, se ocupa del arte de taifas, almorávides y almohades. Estamos ante la constante alternancia de soluciones y acontecimientos que informan la vida y cultura españolas de la Edad Media.

El arte románico, que al final de su desarrollo había ido adquiriendo progresivamente un tono local e hispánico, va siendo desplazado por la importación de nuevas formas artísticas francesas. Con el gótico, la Edad Media española entra en la última fase de su desarrollo. El autor estudia los principales monumentos, focos y escuelas y no descuida el importante capítulo de la arquitectura civil y el apasionante de la arquitectura militar. Un bello epílogo de esta variedad de artes y formas culturales viene a darlo el estudio del arte nazarí y mudéjar y su influencia en el arte cristiano.

El autor termina el libro con unas páginas en las que recoge las conclusiones a que llega en su obra, y una bibliografía seleccionada.

El libro de Terrasse viene a darnos una lección. Desde el principio, se caracteriza por la concisión del argumento y la brevedad en la forma de exponerlo. Es de notar la ausencia de este tipo de libros en la bibliografía española, tal vez porque existe una clara escisión entre el científico y el ensayista hasta el punto de que el primero no escribe obras que, aunque sean de aportación personal, abarquen temas de carácter general. De ahí que las investigaciones del científico las conozca el público medio o el estudiante, en la mayoría de los casos, a través de obras de segunda mano, de ensayos carentes de originalidad. El interés principal del libro de Henri Terrasse es el de ser una obra informativa, de carácter general, realizada por una autoridad en el tema y escrita con un estilo asequible a todas las inteligencias.—VÍCTOR NIETO ALCAIDE.

ROBERTO LEVILLIER: *Américo Vespucio*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1967.

Con todo rigor científico y con una sólida argumentación, el historiador argentino Roberto Levillier continúa en esta obra proyectando luz sobre la figura de Américo Vespucio. Si en «América, la bien llamada» se trató de los cuatro viajes del florentino, en la presente historia se dedica principalmente a esclarecer los efectos del tercer viaje «por interesar de manera directa a nuestra tierra y las vecinas». Porque, en efecto, la idea de que lo descubierto por Colón y los Pinzones era un continente, fue presentida por Américo Vespucio en agosto de 1501 y confirmada por él mismo en marzo y abril de 1502 «en altas latitudes de nuestro litoral, donde conoció el Plata y gran parte de la Patagonia».

Tal es la tesis del historiador argentino. A continuación, con irreprochable método se demuestra, con muy fuertes argumentos tomados de las relaciones del mismo Vespucio y de sus contemporáneos y de la cartografía que denota la presencia de «un abra anchísima entre 34 y 36 grados frente a la punta terminal de Africa, con los nombres de Uruay o Paraná, San Cristóbal, Solís o Jordán. Sabemos ahora que ha sido siempre el Río de la Plata», como dice Besio Moreno, ex vicepresidente de la Academia Argentina de Geografía y preclaro humanista.

Dos son las noticias que Américo Vespucio comunicó por primera vez a sus coetáneos. La primera, como queda dicho, es la continentalidad de las tierras descubiertas. No pueden ser más claras y expresas sus palabras acerca de esto en el *Mundus Novus*. Hablando de los nuevos países, añade: «los cuales Nuevo Mundo nos es lícito llamar porque en tiempo de nuestros mayores, de ninguno de aquéllos se tuvo conocimiento». Y poco más adelante llama a este Nuevo Mundo «*un continente* habitado por más multitud de pueblos y animales que nuestra Europa o Asia, o bien Africa», esta última afirmación evidentemente exagerada. Ya no se trataba, pues, de las inmediaciones de Catay ni de las Indias Orientales, de que siempre se había hablado hasta 1502.

La segunda idea que Vespucio iluminó audazmente fue la existencia de los antípodas. «Esto excede la opinión de nuestros antepasados, puesto que de aquéllos, la mayor parte dice que más allá de la línea equinoccial y hacia el mediodía no hay continente, sólo el mar, al cual han llamado Atlántico, y si alguno de aquéllos ha afirmado que había allí continente, ha negado con muchas razones que aquélla fuera tierra habitable.»

La mayor parte... Pero entre ellos, además, estaban Aristóteles y Tolomeo, el astrónomo árabe El Edrisi, Lactancio y San Agustín. Seguramente Vespucio sabía que su afirmación era contraria a las opiniones más autorizadas de su época y poco grata a los muchos filósofos partidarios de la doctrina tradicional.

La palabra *continente* no aparece una sola vez y como por azar en el relato de Vespucio, sino que se repite con insistencia: «plugo al Altísimo mostrar ante nosotros el continente». Al acercarse corrobora «que aquella tierra no era isla, sino continente», y deciden «seguir el litoral de este continente». La palabra mágica no había florecido por azar en los labios del florentino, sino muy maduramente considerada.

Estas novedades comunicadas por Vespucio a sus contemporáneos tuvieron pronta resonancia en las obras de algunos cosmógrafos y geógrafos europeos, ya desde el primer tercio del siglo XVI. Como dice Levillier: «Las Españas se prodigaron como dueñas de rumbos y océanos, pero los demás pueblos cultos de Europa, espectadores todavía, no eran ciegos, sordos o indiferentes a ese impulso vertiginoso.» Cosmógrafos y astrónomos, filósofos, cartólogos y geógrafos, especialmente los más jóvenes, se sentían impresionados por las noticias que conmovían y alteraban las teorías que durante siglos estuvieron vigentes.

De estas estupendas narraciones se derivó el mapa de Waldseemüller (1507), en el cual aparece por primera vez el nombre de América, aplicado al Nuevo Mundo. Waldseemüller, a quien protegía el rey Renato de Lorena, era —como dice Levillier— «el cartógrafo más entusiasta y activo de su tiempo, como se ve en su correspondencia con los cosmógrafos alemanes». El mapa de este cartógrafo se hizo popular y el agradable sonido de la palabra América contribuyó a la fortuna de este nombre. Este mapa, primero en que apareció el nombre de América, se añadió como apéndice a la primera edición de la *Cosmographiae introductio,* publicada por el Gimnasio de San Dié el 15 de abril de 1507.

Desde entonces son numerosos y cada vez más frecuentes los mapas citados por Levillier, que llaman América al Nuevo Mundo. Como se advierte, Vespucio no hizo nada para conseguir este honor, salvo la narración de sus viajes. Su gloria, por supuesto, no puede compararse a la de Colón ni es superior a la de otros muchísimos descubridores españoles y portugueses del siglo XVI. Pero tuvo la intuición y se dio cuenta antes que ninguno de que las regiones descubiertas eran un continente y, además, la buena suerte de que su relato, en manos de un cartógrafo lorenés, diese ocasión a la idea de imponer

su nombre a las nuevas tierra. «De allí —dice Levillier— que en la hora de Waldseemüller América fuese *bien llamada.*» Aunque, como es natural, siempre pueda discutirse si de otra forma hubiese sido *mejor llamada.*

Con razón, pues, el insigne Roberto Levillier refuta las invectivas de Las Casas contra Vespucio que inició su mala fama de usurpador mantenida hasta el siglo XIX. En su «historia» (llamémosla así), el dominico arremete contra «la injusticia y agravio que aquel Américo Vespucio parece haber hecho al Almirante o las que imprimieron sus cuatro navegaciones, atribuyendo a sí, o no nombrando sino a sí solo, el descubrimiento desta tierra firme; y por eso todos los extranjeros que destas Indias, en latín o en su lenguaje materno escriben y pintan, o hacen cartas o mapas, llámanla América». El carácter de Las Casas y el valor que debe atribuirse a sus afirmaciones ha sido ya suficientemente dilucidado, en especial por los recientes estudios de D. Ramón Menéndez Pidal. Todos sabemos que aquel varón virtuoso y violento a quien dolían en carne viva las injusticias y las cometía él mismo con increíble ligereza, era bueno para cualquier cosa menos para historiador, que por su propio oficio tiene que estar exento de pasiones o, por lo menos, señorear sobre ellas. Pero Las Casas, tanto en su leyenda contra Vespucio como en todos los errores que se contienen en su *Destrucción de las Indias* alcanzó una credulidad tan duradera que Levillier la llama «campaña cruel que encuentra corifeos y durante siglos corre sin que la contenga defensa alguna».

Este libro, como dice Roberto Levillier, «no es una biografía, sino la evocación de un navegante que, gracias a las circunstancias y a su voluntad, gravitó en los descubrimientos marítimos del austro en el Nuevo Mundo». Por lo tanto no es el mismo Vespucio, su personalidad, su vida y su carácter lo que atrae la atención del historiador, sino «esa treintena de años heroicos en los que España y Portugal descorren el velo de la Naturaleza». Por lo tanto, la figura de Américo Vespucio, aunque diseñada a grandes rasgos, queda más en la penumbra que las consecuencias de sus viajes. Américo Vespucio, castellano de adopción y desde 1508 piloto mayor de Castilla, fue como Cristóbal Colón, italiano de nacimiento y español por elección propia, aunque el viaje de 1502 lo hiciese al servicio del rey de Portugal. Pero la españolidad y la lealtad a los reyes de Castilla y Aragón penetró más profundamente en las venas del gran almirante, descubridor de América, Cristóbal Colón.

Levillier dedica su importante y cuidadosa historia «A España y a sus gloriosos hombres de mar, de Colón a del Cano, a quienes debe América su amanecer». Uno de estos hombres fue Américo

Vespucio, que si no excede a los demás en la gloria de sus hazañas, tuvo la intuición de conocer la magnitud del descubrimiento hecho por Colón y los demás tripulantes españoles, el honor de haber hallado, con el portugués Gonzalo Coelho, el Plata y la Patagonia, y la fortuna de haber inmortalizado su nombre, cuyas cuatro sílabas sonoras campean en todos los atlas del mundo y se pronuncia para designar aquella inmensa tierra que presintió Séneca en la *Medea* como un Nuevo Mundo que revelaría Tetis y por el cual ya no sería Thule (Islandia acaso) el extremo de la tierra.—JAIME DE ECHANOVE GUZMÁN.

MANUEL VILLEGAS LÓPEZ: *Charles Chaplin*. Editorial Alfaguara. Madrid, 1966.

El libro de Villegas López que hoy comentamos es, en mi opinión, un dato muy significativo de la contradicción con que se juzga la figura de Charles Chaplin dentro de la historia del cine. Debo adelantar que estimo a su autor como el crítico más agudo e inteligente de lo que denominaría rápidamente la «vieja crítica». (En contraposición a la «joven crítica», es decir, todos aquellos que se dirigieron hacia el cine cuanto nacieron las revistas especializadas, cuando el cine en nuestro país pasó a ser, gracias a esta «joven crítica» y a algún nombre aislado, como Villegas López, un elemento artístico-cultural al nivel de las demás formas de la cultura y el arte, aunque minoritario siempre, como corresponde a nuestra pobreza de desarrollo.) Pues bien, precisamente por ello, he sentido un cierto doloroso desencanto ante esta obra. Trataré de explicarlo.

Charlot es, hoy por hoy, el único director cinematográfico dentro de la historia del cine al que la gran masa del público ha reconocido como un *artista*. Hay, desde luego, algunos otros nombres —Hitchcock, por ejemplo— comúnmente aceptados, pero no son reconocidos como tales artistas, sino apenas meros *showmen*. El caso de Chaplin es, sin duda, único. Es el gran mito dentro de un género al que se niega la categoría de arte autosuficiente. Y este fenómeno es el que no debe olvidar —no puede— el crítico especializado cuando se enfrenta a Chaplin. Para el crítico que reconoce un gran autor en Murnau, Ophuls, Buñuel o Losey, el enfrentamiento aludido implica bastante más que el somero análisis de una obra y, justamente, porque a Chaplin se le ha juzgado como gran *artista* con los argumentos del

gran público. Trascendidos, claro está, mas son base común. *Del mismo gran público que niega la capacidad artística de Buster Keaton o Carl Dreyer.*

Villegas López ha tratado a Chaplin como el mito, *pero* no diseccionándolo, sino incorporándose a él, es decir, con los modos típicos, siguiendo la trayectoria mítica del ídolo antes que la realidad progresiva del artista. Ha mantenido el mito a su altura y hasta allá arriba ha tratado de llevar continuos detalles humanos: naturalmente no lo ha humanizado, es un semidiós abstracto.

Y es que en el análisis sobre Chaplin debe tenerse en cuenta como base necesaria el hecho de que no representa —como unánimemente se desea— al hombre oprimido, desheredado, privado de sus derechos elementales. No, desde la perspectiva con que Villegas o el gran público lo juzga tenemos que aceptar el juego de no desgajar al autor de su obra, hacerlos una misma cosa (es el tema del autor famoso en vida) y si, entonces, tratamos de ver *qué es* lo que provoca el estusiasmo del gran público hacia Chaplin no podemos, repito, afirmar que representa al ser humano oprimido, sino justamente todo lo contrario: es el *self made man,* el gran mito de la sociedad norteamericana.

Porque las películas de Charlot tienen un atractivo feroz, *morboso,* sobre el público: *a)* mayoritariamente burgués: envidia compensada con paternalismo; *b)* de clase baja con aspiraciones burguesas: mantener viva la ilusión de una salida hacia la opulencia detonante. (Es el caso del Rockefellerismo en Norteamérica o, en España, del Cordobesismo, del quinielismo.) El público, entonces, puede ver *a un tiempo* el triunfo personal obtenido (la vida personal del adorado ídolo multimillonario, famosísimo, recibido por personajes prominentes) y el «desde dónde empezó» (la miseria: sus *films).* He aquí la razón del calificativo anterior de *morboso.* Esta me parece a mí una *conditio sine qua non* para enfrentarse a estas alturas con la obra de Charles Chaplin dentro de la trayectoria del séptimo arte.

Pero, en efecto, es obvio que de aquí no puede deducirse la mayor o menor calidad de las películas chaplinianas. Lo que pretendo significar con lo hasta ahora expresado es que mientras trate de juzgarse al artista Chaplin desde los presupuestos que acabo de denunciar, toda crítica es inválida, yerra de base, enfoca desde otro lado que no tiene nada que ver con una seria investigación. Y Villegas López está mucho más cerca del Chaplin ídolo de multitudes.

De todos modos, el éxito chapliniano deja al descubierto una de sus fallas más claras: el sentimentalismo. Villegas lo da por bueno en la medida que acepta las películas que más lo representan. Es sin

duda un sentimentalismo que está peligrosamente cerca (cuando no se identifica) con la emoción barata del lagrimón o —afinando— la «tierna» emoción del buen burgués al que se le encoge el corazón contemplando penurias amablemente matizadas por el humor, penurias que él selecciona en relación con su particular imagen de la pobreza, que está a años-luz de la misma; porque los *films* de Chaplin son críticos en un sentido tan genérico que su protesta no es peligrosa, pueden aceptarla perfectamente muchos de aquellos a los que va dirigida, en todo caso es tan primaria muchas veces como la sociedad americana que se le enfrenta; tan primaria como su lenguaje fílmico; tan efectiva como él en muchas otras ocasiones, a pesar de todo. ¿Es, entonces, Chaplin, el hombre tan lúcido y coherente que Villegas pretende mostrarnos a través, sobre todo, de su actuación con respecto al macarthysmo? Este es un punto vital íntimamente relacionado con lo anterior. Personalmente opino que no lo es, *no puede serlo,* si es que su estética responde a su ideología (obviamente), porque su estética es la estética a veces genial, a veces dispersa y barata de un hombre nada coherente o, especifico, nada complejo. Creo que está mucho más cerca de la realidad la afirmación de que Chaplin fue un gran artista arropado por intelectuales de primer orden y está mucho más cerca del verdadero Chaplin lo que Villegas dice en el párrafo segundo de la página 193.

Villegas López presenta el recorrido vital de Chaplin como el de un auténtico *self made man.* No entiendo —o no acepto— que Villegas porte el sentimiento individualista y paternalista de *asombrarse porque un «pobre bufo» sea capaz de renovar el cine;* es decir: que un hombre tan minúsculo llegue a hacer algo tan grande. Dejando a parte que Charlot haya renovado el cine tan inmensamente como Villegas pretende, el planteamiento del estudio se viene abajo: deja de ser crítico, es un asombro acrítico, una loa sentimental. Cito dos ejemplos: *a)* El relato de las «peripecias» históricas que rodean la vida de Charlot está narrado con el ritmo aparencialmente alegre y loco de los años veinte (en la parte dedicada a esta época y alrededores): me parece un modo muy simple, en el sentido malo que puede tener la palabra, de contar la Historia. *b)* Ante el macarthysmo, Villegas es antes el hombre indignado porque golpean a su ídolo que el hombre indignado por una situación histórica brutal. (Cuidado: esto es lo que deja entender su relato; a mí me cuesta creer que sea la exacta situación del autor.)

Documentalmente el libro es completísimo, aunque excesivamente aureolado, pues cada vez está más claro que *monsieur Verdoux* es la última obra de Chaplin; *Candilejas* y *Un rey en Nueva York* no

resisten el paso del tiempo como lo hace *La quimera del oro. La condesa de Hong Kong* parece mostrar un Chaplin perdido en el pasado. No veo —repito— suficientemente dilucidada la cuestión del sentimentalismo. Mientras *El chico* es un folletón, *Armas al hombro* es una obra maestra del cine.

Villegas ha logrado momentos interesantísimos en su libro —el análisis evolutivo de su obra, casi *film* por *film*, es un trabajo muy completo; toda esta mecánica le funciona verdaderamente bien a Villegas—, siempre desde la perspectiva con que, ya dije, se enfrenta a Chaplin. El autor se confiesa claramente individualista y sigue a Chaplin. Yo, por mi parte, no puedo aceptar esta convención. Ahora bien, entiéndase que lo aquí escrito es justamente la exposición de las razones de mi postura, no significa un ataque destructor hacia Chaplin. La verdad es que para dejar clara mi opinión sobre el que considero un gran director cinematográfico, debería escribir otro libro. Y esto, de momento, me parece demasiado. En cualquier caso quiero también hacer constar que el libro de Villegas lo guardo como un valiosísimo archivo.—José María Guelbenzu.

Luis Feduchi: *Historia del mueble.* Editorial Abantos. Madrid, 1967; 849 pp.

Hace veintiséis años, exactamente en 1946, que Luis Feduchi publicaba su *Historia del mueble*, doscientas páginas, mil fotografías y cuadros de los estilos, con un prólogo del marqués de Lozoya. Dicho libro se agotó inmediatamente.

Pasado este tiempo al que antes nos referíamos, Feduchi ha dado una nueva versión del libro en el que se han aumentado las fotografías, revisado hasta casi la saciedad los textos y ampliado los cuadros sinópticos. Ha creído también el autor que era interesante incluir un vocabulario de términos muy empleados en ebanistería, en general casi todas voces españolas, pero entre las que no ha dudado en poner, cuando ha sido necesario, algunas francesas e inglesas, que son de uso corriente. Además el vocabulario tiene algo muy interesante, sobre todo dirigido al lector no especializado; se trata de que dicho vocabulario va acompañado con dibujos, ilustraciones y fotografías.

El mueble, ese ser inanimado tan cercano al hombre, se ha convertido en algo necesario y vital, tanto que no se concibe hoy una

existencia humana sin un ambiente al que indudablemente aporta una máxima fuerza el mueble en general.

En *Historia del mueble,* Feduchi ha partido, para darnos una dimensión extensísima de lo que es y fue el mueble, de una afirmación con la que abre la página primera, y que a nuestro juicio encierra la verdad objetiva y significativa de la razón del mueble en toda la extensión de la palabra: «Según la tradición recogida por Diodoro de Sicilia, Menes, faraón de la primera dinastía, introdujo el gusto de las cosas bellas en los objetos de uso diario.»

Partiendo de aquí, Luis Feduchi intenta —y lo consigue extensamente— demostrar que el mueble es un buen ejemplo de esta norma. Además de dejar traslucir netamente que el mueble es un arte industrial (simple objeto utilizado por el hombre), «expresión por igual útil y decorativa»; en fin, «una obra hija del espíritu».

No es ya el atractivo —una verdadera maravilla en color y blanco y negro— de las ilustraciones de la *Historia del mueble,* en las que se puede sumergir las ansias del técnico y el profano (ambos encontrarán obras inéditas, insospechadas, ocultas por la noche de los tiempos); no sólo son las fotografías —naturalmente, uno de los puntos fundamentales en la concepción de un libro de tamaña envergadura—; hay algo en él definitivamente importante, cuyo máximo elogio sería apuntar que no es un tecnicismo más: los textos de Feduchi, aplicados a cada momento histórico importante de la madera, convertida por el hombre en simplemente mueble, son algo delicioso, primordial, que se van devorando como si aquello fuera, en más profana palabra, «la novela del mueble».

Y es que, a lo largo de las páginas de su libro, Luis Feduchi ha plasmado, ha dejado dicho sencilla y llanamente —y aún podría aplicarse una palabra más: minuciosamente— lo que ha sido y lo que es el mueble. Desde Egipto, Grecia y Roma, pasando por el románico, el gótico, el renacimiento, el barroco, el neoclásico, el imperio, el isabelino, hasta lo que es el mueble contemporáneo, el autor ha hecho una exhaustivo-decisiva pasada, deteniéndose en los pormenores necesarios, aportando una serie de material que para la mayoría de los lectores casi podemos asegurar que es inédito.

Sería injusto no hacer hincapié en las 1.200 fotografías, que ofrecen al lector una vasta ilustración de lo que fue, ha sido y es el mueble en toda la extensión de la palabra; como asimismo son definitivos los cuadros sinópticos de los estilos, los cuales van todos acompañados con mínimas fotografías, que, en el momento de tener que hacer uso

de ellos, simplifican hasta el máximo y ayudan a recordar la materia consultada.

Como final, es importante señalar una serie de ilustraciones a las que Luis Feduchi ha llamado «la pata a través de los estilos», que es un verdadero film en dibujos de la historia de las patas de toda clase de muebles, a través de los distintos países del mundo.—RAÚL TORRES.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

Desde 1948 esta Revista viene integrando el mundo hispánico en la cultura de nuestro tiempo ★ Por su atención a las manifestaciones profundas del sentir, del pensar y del crear hispanoamericano, y por su reflejo claro y español del latido espiritual de Europa, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS es y seguirá siendo:

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA

LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 2440600

Dirección	Extensión	200
Secretaría	—	298
Administración	—	221

MADRID

PRECIOS DE SUSCRIPCION POR UN AÑO

España...	550 pesetas.
Extranjero...	10 dólares.
Ejemplar suelto (España)...	50 pesetas.
Ejemplar suelto (extranjero)...	1 dólar.
Ejemplar suelto doble (España)...	100 pesetas.
Ejemplar suelto doble (extranjero)...	2 dólares.

PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» 1967

El Instituto de Cultura Hispánica de Madrid convoca el premio de poesía «Leopoldo Panero» correspondiente al año 1967 con arreglo a las siguientes

BASES

1.ª Podrán concurrir a este premio poetas de cualquier nacionalidad, siempre que los trabajos que se presenten estén escritos en español.

2.ª Los trabajos serán originales e inéditos.

3.ª Los trabajos que se presenten tendrán una extensión mínima de 850 versos.

4.ª Los trabajos se presentarán por duplicado, mecanografiados a dos espacios y por una sola cara.

5.ª Los trabajos se presentarán llevando un lema en la primera página y se acompañarán de sobre cerrado y lacrado en el que figure el mismo lema, y dentro el nombre del autor, dos apellidos, nacionalidad, domicilio y *curriculum vitae.*

6.ª Los trabajos, mencionando en el sobre premio de poesía «Leopoldo Panero» 1967 del Instituto de Cultura Hispánica, deberán enviarse al jefe del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica, avenida de los Reyes Católicos, Ciudad Universitaria, Madrid - 3. España.

7.ª El plazo de admisión de originales se contará a partir de la publicación de estas bases y terminará a las doce horas del día 1 de diciembre de 1967.

8.ª La dotación del premio de poesía «Leopoldo Panero», del Instituto de Cultura Hispánica, es de 50.000 pesetas.

9.ª El Jurado será nombrado por el ilustrísimo señor director el Instituto de Cultura Hispánica, de Madrid.

10. La decisión del Jurado se hará pública el día 21 de marzo de 1968.

11. El Instituto de Cultura Hispánica se compromete a publicar el trabajo premiado en la Colección «Leopoldo Panero», de Ediciones Cultura Hispánica, en una edición de 2.000 ejemplares, la cual será propiedad del Instituto, recibiendo como obsequio el poeta premiado la cantidad de 100 ejemplares.

12. El Instituto de Cultura Hispánica se reserva el derecho de una segunda edición, en la que su autor percibiría, en concepto de derechos de autor, el 10 por 100 del precio de venta al público a que resultase cada ejemplar de la tirada que se decidiese, que no sería, en ningún caso, inferior a 1.000 ejemplares.

13. La liquidación de los derechos de autor de esta posible segunda edición se efectuaría a la salida de prensas del primer ejemplar.

14. El poeta premiado se compromete a citar el premio otorgado en todas las futuras ediciones y menciones que de la obra se hicieran.

15. No se mantendrá correspondencia sobre los originales presentados y el plazo para retirar los originales del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica, terminará a las doce horas del día 30 de septiembre de 1968, transcurrido el cual se entiende que los autores renuncian a este derecho, procediendo el jefe del Registro General del Instituto a su destrucción.

16. Se entiende que con la presentación de los originales, los señores concursantes aceptan la totalidad de estas Bases y el fallo del Jurado.

Madrid, abril de 1967.

N O T I C I A

Se ha fallado por cuarta vez el Premio de Poesía «Leopoldo Panero» del Instituto de Cultura Hispánica, correspondiente al año 1966, dotado con 50.000 pesetas, siendo otorgado al poeta don Rafael Guillén García, por su trabajo presentado bajo el lema «Europa», titulado *Tercer gesto.*

El Jurado, integrado por los señores don Gregorio Marañón, don Dámaso Alonso, don Gerardo Diego, don Luis Felipe Vivanco, don Miguel Arteche (agregado cultural de la Embajada de Chile en Madrid), don José Luis Prado Nogueira, que obtuvo el Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1965, y, como secretario, don José Ruméu de Armas, seleccionó también como finalistas los trabajos presentados bajo los lemas «Descubridor», «Fingir ausencias y mentir desiertos» y «Whitescar».

El poeta premiado, don Rafael Guillén García, nació en Granada (España) en 1933. Su nombre figura ya en varias antologías. Ha colaborado en numerosas revistas españolas y extranjeras; varios de sus poemas y artículos se han traducido al italiano, inglés, portugués y flamenco. Entre otros galardones literarios ha obtenido el Primer Premio Internacional de Centroamérica, con ocasión del cual recorrió varios países americanos; y el Premio del Círculo de Escritores Iberoamericanos de Nueva York. Dirige la Colección de libros de poesía «Veletas del Sur». Ha publicado siete libros en España, uno en Argentina y otro en Venezuela, cuyos títulos son los siguientes: *Antes de la esperanza,* Colección «La nube y el ciprés»; Granada, 1956. *Río de Dios,* Colección «Veleta del Sur»; Granada, 1957. *Pronuncio amor,* Colección «Alcaraván»; Arcos de la Frontera, 1960; 2.ª edición, Granada, 1961. *Elegía,* Colección «Veleta del Sur»; Granada, 1961. *Cancionero-Guía para andar por el aire de Granada,* Colección «Veleta del Sur»; Granada, 1962. *El gesto,* Editorial Seijas y Goyonarte; Buenos Aires, 1964. *Breve antología,* Colección «Lírica Hispana»; Venezuela, 1965. *Hombre en paz,* Editora Nacional; Madrid, 1966. *Canto a la esposa,* Colección «Veleta del Sur», Granada, 1963.

Los años anteriores se adjudicaron los Premios:

1963, Fernando Quiñones, por su trabajo *En vida.*
1964, declarado desierto.
1965, José Luis Prado Nogueira, por su trabajo *La carta.*
1966, Rafael Guillén García, por su trabajo *Tercer gesto.*

Todos estos trabajos premiados se publican en la Colección «Leopoldo Panero».

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

D. ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. ....

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 196........

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....
....

(1) Táchese lo que no convenga.

REVISTA DE ESTUDIOS POLITICOS

(BIMESTRAL)

DIRECTOR: JESÚS FUEYO ALVAREZ

SECRETARIO: JOSÉ MARÍA CASTÁN VÁZQUEZ

SUMARIO DE LOS NUMEROS 153-154

(MAYO-AGOSTO 1967)

PRECIOS DE SUSCRIPCION ANUAL

	Pesetas
España	300
Portugal, Hispanoamérica y Filipinas	350
Otros países	400
Número suelto	80

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS, plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)

REVISTA DE POLITICA INTERNACIONAL

(BIMESTRAL)

SUMARIO DEL NUMERO 89
(Enero-febrero 1967)

ESTUDIOS:

NOTAS:

DOCUMENTACION INTERNACIONAL

PRECIOS DE SUSCRIPCION ANUAL

	Pesetas
España	250
Portugal, Hispanoamérica y Filipinas	300
Otros países	350
Número suelto	70

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS
Plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)

REVISTA
DE OCCIDENTE

PUBLICACION MENSUAL

INDICE DEL NUMERO 51 (JUNIO 1967)

Artículos:

NOTAS:

CRITICA:

Redacción y Administración: REVISTA DE OCCIDENTE, S. A.

Bárbara de Braganza, 12, Madrid-4 (España). Teléfonos 231 30 43 - 231 70 64

Número suelto	50 ptas.	Suscripción anual	500 ptas.
Extranjero	60 ptas.	Extranjero	600 ptas.

EDITORIAL GREDOS, S. A.

Sánchez Pacheco, 83
Madrid - 2

BIBLIOTECA ROMANICA HISPANICA

Dirigida por Dámaso Alonso

ULTIMAS OBRAS PUBLICADAS

Dámaso Alonso: *Góngora y el «Polifemo»*. Quinta edición. Tres vols.

Emilio Carilla: *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina)*. 198 pp.

Miguel Batllori, S. I.: *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos (españoles-hispanoamericanos-filipinos. 1767-1814)*. 698 pp.

Emilio Carilla: *El romanticismo en la América hispánica*. Segunda edición revisada y ampliada. Dos vols.

Juan Ruiz: *Libro de buen amor*. Edición crítica de Joan Corominas. 670 páginas.

Eugenio Coseriu: *Teoría del lenguaje y lingüística general (cinco estudios)*. Segunda edición. 328 pp.

Amado Alonso: *De la pronunciación medieval a la moderna en español*. Volumen I. Segunda edición. 382 pp.

Joseph Szertics: *Tiempo y verbo en el romancero viejo*. 208 pp.

Joaquín Casalduero: *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. 290 pp.

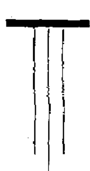
Angel del Río: *Estudios sobre literatura contemporánea española*. 324 pp.

Antonio Risco: *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en «El ruedo ibérico»*. 278 pp.

Pedidos a su librero o a

EDITORIAL GREDOS, S. A.

Sánchez Pacheco, 83 Madrid - 2 (España)



CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD
LA REVISTA
PEDRO LAIN ENTRALGO
LUIS ROSALES

DIRECTOR
JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION
FELIX GRANDE

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA
Y ADMINISTRACION
Avenida de los Reyes Católicos,
Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00
MADRID

☆

PROXIMAMENTE:

PAULINO GARAGORRI: *Historia y literatura (hacia Cervantes).*

VÍCTOR NIETO ALCAIDE: *Pablo Palazuelo. La pintura como conocimiento.*

CARLOS EDMUNDO DE ORY: *El musiquero de las manos fecundas y otros poemas.*

ALICIA LAHOURCADE: *El problema del «más allá» en la poesía náhuatl.*

WERNER KRAUSS: *Sobre el concepto de decadencia en el siglo Ilustrado.*

FEDERICO SOPEÑA: *Memoria de Eduardo Toldrá.*

FÉLIX GRANDE: *Lo siento.*

☆

PRECIO DEL NUMERO 214
CINCUENTA PESETAS



EDICIONES
MUNDO
HISPANICO